INTRODUCERE

Despre artă şi felurile în care privim lumea

I Cum ajungem să cunoaştem?

Cum ne orientăm în lume? Există nişte criterii obiective după care să ne ghidăm? Dacă da, cine stabileşte aceste criterii? Ce se întâmplă cu cei care se găsesc în afara razei de acțiune a acestor criterii? Ce fac cei excluşi?

A.Principiile modernității

În secolul al XVIII- lea, filosofia iluministă marchează începuturile modernității, o filosofie care, până acum câteva decenii, încă mai structura şi mai legitima cultura noastră şi pe care se mai bazează încă, de multe ori, felul nostru de a ne raporta la lume, modul în care ne considerăm pe noi înşine şi pe ceilalți, modul în care organizăm accesul la cunoaştere, etc.

Conform acestei filosofii, lumea este un loc pe care-l putem cunoaşte şi stăpâni folosindu-ne de o calitate eternă şi neschimbătoare a ființei noastre, rațiunea. Cunoaşterea ştiințifică (o cunoaştere de tip cauză-efect), rezultată în urma folosirii juste a rațiunii, ne poate face să înțelegem mecanismul lucrurilor, legile după care sunt construite, ne poate face să cuprindem Adevărul şi în felul acesta să controlăm lumea exterioară şi propriile noastre vieți, să asigurăm progresul societății şi să fim ființe libere care-şi determină existența.

În lista care urmează (cf. Jane Flax, Postmodernism and gender relations in feminist theory, Feminisms, edited by Sandra Kemp&Judith Squires, Oxford University Press 1997, pag 170) putem vedea câteva dintre aceste idei, derivate din gândirea filosofilor iluminişti:

1.Existența unui sine stabil şi coerent. Acest sine iluminist este capabil să îşi cunoască într-un mod rațional propriile procese şi „ legile naturi”.

2. Rațiunea şi ştiința care o studiază – filosofia- poate oferi un fundament obiectiv şi universal pentru cunoaştere

3. Cunoaşterea obținută prin folosirea justă a rațiunii va fi „ Adevăr”. O asemenea cunoaştere va reprezenta ceva real şi neschimbător (universal) despre mințile noastre şi despre structura lumii naturale.

4. Rațiunea însăşi are calități universale şi transcedentale. Există independent de existența trecătoare şi întâmplătoare a sinelui (adică a fiecărui om). Experiențele care țin de corp, de istorie sau de social nu afectează structura rațiunii şi capacitatea ei de a produce cunoaştere atemporală.

5. Există legături complexe între rațiune, autonomie şi libertate. Ca să declari un lucru ca fiind adevărat sau drept trebuie să apelezi la autoritatea rațiunii. Libertatea constă în a te supune legilor care rezultă în urma folosirii rațiunii. (Regulile care sunt bune pentru mine ca ființă rațională vor fi în mod necesar bune pentru toate ființele raționale). Respectînd aceste legi respect cea mai bună parte, eternă, a ființei mele (rațiunea) şi în felul acesta îmi exercit autonomia şi îmi declar propria existeță ca ființă liberă. Prin asemenea acte pot să-mi controlez şi să-mi determin existența.

6. Dacă rațiunea e principala autoritate, atunci conflictul dintre adevăr, cunoaştere şi putere poate fi depăşit. Adevărul poate servi puterea fără a fi distorsionat, în schimb, folosind cunoaşterea în serviciul puterii, libertatea şi progresul vor fi asigurate. Cunoaşterea poate fi în acelaşi timp neutră (avîndu-şi bazele în rațiunea universală şi nu în „interesele” particulare) şi bună pentru dezvoltarea societății.

7. Ştiința, ca principal rezultat al folosiri rațiunii, este paradigma pentru întreaga cunoaştere. Ştiința este neutră în metodele şi conținutul ei dar benefică pentru societate în rezultatele ei. Datorită procesului ei de descoperire, putem folosi „legile naturii” pentru binele societății. Dar, totuşi, pentru ca ştiința să progreseze, trebuie ca oamenii de ştiință să fie liberi să urmeze legile rațiunii mai degrabă decât să se preocupe de „ interesele” sociale care vin din afara discursului rațional.

B. Care sunt consecințele acestor principii ?

Bineînțeles că dacă ne gândim la aceste principii despre autonomia rațiunii, despre adevărul obiectiv şi progresul prin descoperire ştiințifică, putem să conchidem că ele sunt juste. Rațiunea, ştiința, progresul, libertatea individuală, emanciparea, toate aceste

cuvinte frumoase pot să construiască imaginea unei lumi în care am vrea să trăim, a unei utopii pe care am vrea, poate, s-o facem reală. Dar întrebările care se pun în continuare sunt: Este lumea cu adevărat un loc atât de transparent şi de limpede şi chiar o putem supune cu minţile noastre? Apoi, cine decide ce e raţional şi ce nu? Ce fac cei ale căror vieţi şi experienţe nu se potrivesc cu Adevărul universal? Cunoaşterea raţională e singurul mod de cunoaştere posibil? Ce se întâmplă cu multiplicitatea lumii, cu toate porţiunile de existenţă pe care aceste idei le condamnă la penumbră şi tăcere? Modernitatea, perioadă care a început o dată cu Iluminismul, s-a bazat pe dorinţa de emancipare a indivizilor şi a popoarelor. Progresul tehnologic, accesul la cunoaştere şi îmbunătăţirea condiţiilor de muncă, toate acestea au fost realizate cu scopul de a construi o societate mai bună. În schimbul speranţei de emancipare, avansul tehnologiei şi al raţiunii au dus mai degrabă la exploatarea zonelor mai puţin dezvoltate ale planetei, au înlocuit orbeşte munca oamenilor cu cea a maşinilor şi au dezvoltat tot mai multe şi mai sofisticate metode de subjugare, toate stînd sub semnul raţionalizării totale a procesului de producţie.

C. O schimbare de paradigmă

O schimbare de paradigmă înseamnă că toate conceptele şi principiile pe care se bazează o cultură şi care se dovedesc, la un moment dat, ineficiente sunt înlocuite. Dacă ideea unei lumi bazate pe raţiune a eşuat şi, o dată cu prăbuşirea acestui ideal, cunoaşterea europeană intră în impas, **postmodernismul** marchează această schimbare de paradigmă. Postmodernismul se constituie atât pe separarea de modernism (bazat pe principiile Iluministe) cât şi pe redefinirea şi reinterpretarea acestuia. Iata câteva dintre ideile postmoderne (le enumerăm pe cele care au, în mod special, legătură cu conţinutul acestui manual) :

1.Realitatea este o construcţie culturală, nu există în sine, ci se structurează, se construieşte în urma percepţiilor, ideilor, acţiunilor noastre. Noi facem realitatea să fie într-un anumit fel. (Conform principiilor moderniste, realitatea era un dat şi omul putea ajunge s-o stăpânească folosindu-se de raţiune; lucrurile sunt într-un anumit fel şi noi trebuie doar să le cunoaştem raţional ca să le putem controla).

2. Decanonizarea culturii clasice, adică a culturii europene elitiste, şi punerea în lumină şi a altor valori în afara modelului tradiţional vest-european, valori aparţinînd altor rase, religii, zone, etc.

3. Căutarea dreptului la libertate, la autodeterminare, la diferenţă, la expresia liberă de orice constrângere, căutare concretizată în mişcări cum ar fi :

- **feminismul** - politică „vizînd schimbarea relaţiilor de putere între bărbaţi şi femei, relaţie de putere ce structurează toate spaţiile existenţei: familie, educaţie, politică, muncă, cultură, timp liber” (C. Weedon, 1992, pag. 1).
- **multiculturalismul** – referindu-se la dreptul la identitate şi specificitate etnorasială, sexuală, etc.

II Ce este arta?

Care sunt întrebările pe care ar trebui să ni le punem atunci când ne gândim la artă? Ce anume determină ca un anumit lucru să fie numit artă? Ce este un artist? Aş putea eu să fiu artist? Ce rol are arta? În ce fel mă poate ajuta pe mine, ce legătura are arta cu viaţa mea? Poate arta să schimbe ceva? Ce-mi pot oferi instituţiile de artă (muzeele, galeriile)?

„ Arta nu reproduce vizibilul, face ca lucrurile să fie vizibile.” ***Paul Klee*** *„Nu poți opri prezentul. În fiecare zi trebuie să renunți la trecut…Şi dacă nu-l poți opri, atunci trebuie să-l recreezi.”* ***Louise Bourgeois*** *„La pittura è una cosa mentale.”* ***Leonardo Da Vinci*** *„Un «lucru» nu este artă: ideea exprimată de acelaşi «lucru», poate fi.”* ***Michelangelo Pistoletto*** *„Lumea e plină de obiecte, mai mult sau mai puțin interesante. Nu vreau să mai adaug altele.”* **Douglas Huebler** *„Esențialul astăzi este să recunoaştem valoarea universală a mitologiei individuale.”* ***Piero Manzoni*** *„…pictura nu e făcută să decoreze apartamente. Este un instrument de război pentru atac şi apărare împotriva duşmanului.”* ***Pablo Picasso*** *„Dacă mă întrebați de ce sculptez, trebuie să răspund că este felul meu de a trăi, echilibrul meu, justificarea mea pentru că exist. Dacă mă întrebați pentru cine fac artă, o să spun că o fac pentru toți aceia care se apropie fără prejudecăți.”* ***David Smith*** *„Cred că perioada în care trăiesc eu este cel mai important moment din lume. Că arta timpului meu este cea mai importantă artă. Că arta dinainte de acest moment nu are o contribuție imediată asupra esteticii mele din moment ce istoria artei explică comportamente din trecut, dar nu oferă în mod necesar soluții la problemele mele.”* ***David Smith*** *„Linia dintre artă şi viață ar trebui păstrată cât de fluidă şi cât de indistinctă posibil.”* ***Allan Kaprow*** *„Convențiile despre artă sunt distruse de către lucrările de artă .”* ***Sol Le Witt*** *„Arta este peste tot în jurul nostru.”* ***Claes Oldenburg*** *„Eu sunt pentru o artă care are o legătură imediată cu viața mea de zi cu zi, o artă care ar începe pornind de la lucruri mărunte şi care ar fi cea mai sinceră expresie a vieții reale, a stărilor noastre reale.”* ***Jean Dubuffet*** *„Percepția ideilor duce la idei noi.”* ***Sol Le Witt*** *„Caut în mod conştient o formă de artă care nu e legată de tradiție în nici un fel şi în care o operă e mai puțin importantă decât cercetarea care a dus la acea operă.”* ***Jan Dibbets*** *„Invităm pe toată lumea să chestioneze întreaga cultură pe care am luat-o de bună.”* ***Group Material*** *„Arta este un posibil liant între diferențe.”* ***Suzanne Lacy*** *„Oricine e un artist”* ***Joseph Beuys***

Lista acestor posibile răspunsuri, acestor păreri, definiții, idei despre artă ar putea continua la nesfârşit, pentru că nu există la întrebările noastre nici un răspuns general valabil care să reducă la tăcere celelalte opinii. Putem alege ca definiție a artei oricare din citatele de mai sus, sau, bineînțeles, am putea alege şi să considerăm arta în termenii în care am fost obişnuiți până acum. Să ne spunem că arta e ceva măreț şi inaccesibil, ceva ce vorbeşte despre lucruri din afara realului şi nu are nici o legătură cu viețile noastre, ceva care nu poate stârni decât o admirație pasivă. Putem crede că artistul e întotdeauna un geniu, neînțeles de epoca sa, cineva complet diferit de noi, „oamenii obişnuiți”.

Depinde de noi toți dacă vrem să perpetuăm aceste idei despre artă, dacă vrem ca atitudinea noastră în fața artei (şi a culturii, în general) să fie una reverențioasă şi umilă sau dacă vrem, dimpotrivă, să socotim că arta poate fi ceva apropiat, normal, firesc, şi folositor, ceva ce vorbeşte despre viețile noastre, ceva ce nu doar reflectă pasiv realitatea ci care poate schimba în mod real lucrurile.

A.Câteva repere

Dacă urmărim cursul istoriei artelor, putem identifica momente în care a devenit foarte limpede faptul că arta nu e doar decorație ci poate să schimbe ceva, că arta nu vorbeşte doar despre lucruri „înalte” şi străine ci şi despre realitatea cea mai obişnuită, că mai importantă decât mistica poate fi viața cotidiană, decât simpla măiestrie tehnică, temele şi

ideile în care ne putem recunoaşte, decât detaşarea pur estetică, o implicare activă şi etică în societate.

Iată câteva dintre aceste momente:

La sfârşitul secolului al XIX- lea, o grupare de artişti, numiţi impresionişti, renunţă să mai picteze scene istorice şi mitologice în favoarea unor imagini care captează momentul trecător, unor imagini din viaţa de zi cu zi.

În 1912, Pablo Picasso, în etapa cubistă a creației sale, pictează „Natură statică cu spătar de scaun". Spătarul scaunului nu este pictat ci chiar obiectul real este introdus în spaţiul iluzoriu al tabloului, astfel încât nu mai ştim dacă ne uităm la o reprezentare a realului sau la realul însuşi.

Între 1915 şi 1923, la Zurich şi New York, artiştii dadaişti folosesc ironia, hazardul şi absurdul ca să poată privi lumea cu ochi noi, să poată reconsidera normele, clişeele, toate noţiunile impuse, toată cultura luată ca atare fără a fi chestionată şi să verifice justeţea acestor lucruri.

În 1917, Marcel Duchamp vrea să expună la Armory Show, în New York, un urinoar pe care îl numeşte „Fântâna" şi îl semnează cu numele producătorului, R Mutt. Duchamp a ales un obiect banal, din viaţa de zi cu zi şi l-a plasat în aşa fel într-o nouă lumină încât semnificaţia sa practică dispare pentru a deveni un pretext pentru a chestiona natura artei, instituţiile care legitimează arta, condiţia artistului.

În 1921, Francis Picabia îi roagă pe toţi cei care îl vizitează să semneze sau să scrie ceva pe o pânză mare aflată în salonul lui. Ceea ce rezultă e în acelaşi timp o pictură şi o deconstrucţie a picturii, pentru că acea pânză nu mai este expresia individuală a unui singur artist, ci este mai degrabă un loc unde mai mulţi oameni s-au întâlnit.

În 1949, în cadrul expoziţiei „The Objects through the Ages", organizată de gruparea Cobra, la Bruxelles, Christian Dotremont expune cartofi într-o vitrină de sticlă, obiecte perisabile care trebuiau să fie periodic înlocuite în aşa fel încât oricine îl putea înlocui, periodic, pe Dotremont ca autor.

Începînd cu anul 1957, situaţioniştii încearcă să creeze un nou urbanism, unde oamenii ar putea fi liberi şi nu sclavi ideologici. Principala strategie a situaţioniştilor, „deturnarea" constă în folosirea subversivă a unor „puncte fixe" în cultura şi punerea lor într-un context care le schimbă semnificaţia şi le reconsideră valabilitatea.

Pentru expoziţia „Environments, Situations, Spaces", deschisă la New York în 1961, artistul Fluxus, George Brecht a plasat un scaun obişnuit în galerie, unul în toaletă şi altul în faţa intrării. Să te aşezi pe scaun putea fi o modestă şi firească lucrare de artă.

B. La ce ne foloseşte arta?

Formele şi modelele activităţii artistice nu sunt imuabile, ele se modifică potrivit timpului şi contextelor în care se dezvoltă.

Ca să studiem despre artă am putea porni din multiple perspective. Dar pe parcursul capitolelor acestui manual vom vorbi despre diferite idei şi direcţii în artă, încercînd să stabilim posibile răspunsuri la întrebarea „La ce foloseşte arta?" şi căutînd să ne clarificăm felul în care arta poate:

1. să vorbească despre vieţile noastre, să ne facă să ne recunoaştem în ea
2. să provoace dialog şi sociabilitate
3. să reconsidere noţiunile pe care le luăm ca atare, să chestioneze cultura pe care obişnuim să o socotim imuabilă şi la adăpost de orice îndoială
4. să ne ajute să-i acceptăm/înţelegem pe cei din jurul nostru

5. să schimbe unghiul de vedere, să ne determine să conştientizăm că există diverse poziţii din care poţi cunoaşte un lucru şi că nu există un adevăr transcendental şi atemporal
6. să atragă atenţia asupra problemelor, să dea voce celor excluşi
7. să rezolve efectiv probleme în societate

Teme practice, teme de discuţie:

1. Faceţi o listă cu toate ideile preconcepute despre artă care vă trec prin cap. De exemplu: „Arta e ceva frumos", „E mai bine să fii bărbat dacă vrei să fii artist", „Atitudinea potrivită în faţa artei e respectul şi contemplarea." În paralel, alcătuiţi o altă listă cu propoziţii în care să descrieţi pe un ton firesc aşteptările voastre personale de la artă.

Capitolul I

Despre viaţa obişnuită

Despre ce ar trebui să vorbească arta? Ce e relevant? Putem recunoaşte într-o lucrare de artă preocupările, interesele, problemele noastre reale? Ce rol are viaţa cotidiană în artă şi ce aspecte ale ei îi determină pe artişti să facă lucrări care să o reflecte sau care să o comenteze?

I Arta şi viaţa cotidiană

Multe culturi antice şi tradiţionale nu au considerat arta ca pe o categorie separată şi chiar unele nu au avut un cuvânt special pentru artă pentru că aceasta era socotită ca făcînd parte din viaţă. Arta nu era ceva ce doar unii oameni pot să facă sau să înţeleagă, ci creativitatea era socotită ca fiind accesibilă oricui. Acesta este un lucru foarte diferit de concepţiile despre artă care sunt cele mai frecvente acum. La un moment dat, în istorie, arta a devenit o categorie distinctă, asociată, în primul rând, cu elita. Importante au devenit individualitatea artistului, statutul său de „geniu" şi opera de artă a devenit un obiect de lux şi o marfă. Ideea că artistul e izolat de mediul său social s-a conturat vag în Renaştere şi apoi a devenit tema fundamentală a artei romantice, dar dacă acest tip de atitudine în faţa artei era justificată de contextul epocii, asta nu înseamnă că este firesc să socotim în continuare artistul ca pe un geniu neînţeles de epoca sa şi arta ca pe un loc în afara realului.

Obiectele de artă din muzee au istoriile lor, ascunse acum de statutul lor de obiecte estetice, supuse contemplării noastre, dar vizibile încă la o privire mai atentă. Arta şi viaţa cotidiană sunt separate doar în mod artificial, în urma obişnuinţei noastre de a socoti arta ca pe ceva îndepărtat şi inaccesibil, de care trebuie să ne apropiem cu prudenţă şi umilinţă. Avem tendinţa să uităm că multe dintre obiectele de artă, pe care acum le putem vedea în muzee, au avut vieţile lor, amestecate în existenţa de zi cu zi, că au servit celor mai practice scopuri, facilitînd existenţa cotidiană, de la vasele care păstrau hrana până la picturile care „ păstrau" întâmplări şi sensuri, toate ajutînd oamenii să trăiască în lume. Ce nu poţi împărtăşi cu alţii e insuportabil, fie că e vorba de bucurie sau de tristeţe. Când se întâmpla ceva despre care nu putem vorbi într-un alt fel, putem arăta spre o lucrare ca spre un exemplu, o putem produce ca pe un argument, ca pe o dovadă. Putem să ne folosim de artă ca de un instrument ca să vorbim despre noi înşine, ca să ne clarificăm nouă înşine ce simţim şi ce credem, să le clarificăm celorlaţi, să folosim arta ca pe un dicţionar din care poţi să-ţi alegi cuvintele şi să-ţi alcătuieşti frazele atunci când ţi se pare că ceea ce vrei să spui e prea greu de explicat. De asemenea, dacă găseşti descris de către

altcineva ceva ce ție ți s-a întâmplat, ceva ce tu trăieşti, poți să simți că aparții unei comunități mai largi de oameni care au vieți similare cu a ta.
Toate acestea descriu o funcție esențială a artei, o funcție utilitară, să păstreze memoria, să exploreze necunoscutul, să construiască legături între oameni, să ne ajute să ne înțelegem pe noi înşine şi pe ceilalți, să ne facă să ne oglindim în ea.

II „Personal înseamnă politic"

Felul în care înțelegem termenul „personal" se sustrage dialogului şi analizei, lucru care poate fi rezumat în propoziția „E personal". Să spui despre ceva că e personal nu înseamnă doar să spui că acel lucru e privat, dar înseamnă şi să-l declari ca nefiind relevant într-un sens mai larg, ca nefiind politic, şi să spui, în consecință, că nici viețile noastre personale nu spun nimic despre social şi despre politic. De asemenea, în acelaşi fel, se presupune că există o separare între artă şi viață şi că, la fel cu sfera privată, arta este autonomă față de câmpul mai larg al economiei şi politicii.
Dar ceea ce e personal e de fapt relevant într-o sferă mai largă. În anii '70, propoziția, radicală pe vremea aceea, „Personal înseamnă politic" a fost declarată de către feministe pentru a rezuma faptul că lucrurile din viața cotidiană, considerate de obicei ca neavînd nici o semnificație, reflectă, de fapt, şi determină felul în care e construită societatea. O schimbare reală în regulile şi prescripțiile, de multe ori injuste, care ne guvernează poate să vină şi schimbînd lucrurile în sfera privată. Atunci când într-o lucrare sunt folosite elemente care țin de existența de zi cu zi, care țin de privat şi de psihologic, acestea pot, de fapt, să reveleze lucruri şi să proiecteze schimbări în domeniul mai larg al relațiilor sociale şi al politicii.
Iată câteva lucrări despre viața cotidiană :
Sophie Calle îi observă, urmăreşte şi supraveghează pe ceilalți în multe din lucrările ei, care folosesc şi documentează situații din viața obişnuită. Pentru lucrarea sa **„Suita venețiană"**, artista urmăreşte, pe străzile din Veneția, un bărbat necunoscut , fotografiindu-l pe ascuns şi ținînd un jurnal detailat al acțiunilor acestuia. Aşa începe textul scris de artistă: „Urmăream necunoscuți pe stradă. Pentru plăcerea de-ai urmări, nu pentru că mă interesau în mod special. I-am fotografiat, fără ca ei să ştie, le-am notat mişcările, până i-am pierdut din vedere şi i-am uitat. La sfârşitul lui ianuarie 1980, pe străzile din Paris, am urmărit un bărbat pe care apoi l-am pierdut în mulțime, câteva minute mai târziu. În aceeaşi seară, din întâmplare, mi-a fost prezentat la un vernisaj. În cursul conversației, mi-a spus că urma să plece, în curând, la Veneția. Aşa că am decis să îl urmăresc". Textul şi fotografiile care alcătuiesc această lucrare şi care par a fi un amestec de jurnal intim şi de povestire polițistă, dau doar o imagine vagă despre cel urmărit şi, de fapt, aflăm mai multe lucruri despre urmăritoare. Lucrarea pune în discuție potențialul (şi, uneori, eşecul) artei de a ne face să pătrundem în viețile altora, de a ne ajuta să-i înțelegem pe ceilalți.
Maria Lindberg, în lucrarea **„Apus şi pete de cafea"** foloseşte elemente simple, din viața cotidiană, pentru a crea situații ambigue, în acelaşi timp banale şi neaşteptate, neliniştitoare. Urmele lăsate de o cană de cafea aşezată neglijent pe o fotografie reprezentînd un apus fastuos, crează o imagine ironică şi misterioasă despre care putem să ne închipuim ce vrem (e vorba despre dezamăgire? despre contrastul dintre lucrurile extraordinare pe care ni le imaginăm şi realitatea lor banală?).

Felix Gonzales-Torres, în intervenția sa **„Fără titlu"** a plasat pe douăzeci şi patru de panouri publicitare în diverse locații din New York imaginea unui pat dublu cu aşternuturile şifonate, în care s-a dormit. Imaginea nu era însoțită de nici un text explicativ. Trecătorii, în locul obişnuitelor imagini publicitare pe care te astepți să le găseşti pe panouri, puteau vedea această imagine familiară, pe care fiecare din noi o vede dimineața. Patul gol din fotografie era cel pe care artistul îl impărțise cu partenerul său Ross, înainte ca acesta să moară. Bineînțeles că puțini dintre cei care au văzut lucrarea pe stradă puteau cunoaşte motivația personală a artistului, dar această imagine despre iubire şi absență le lăsa libertatea s-o umple cu propriile lor poveşti şi semnificații.
Începând cu anul 1977, **Jenny Holzer** a afişat în diferite moduri (pe afişe lipite pe stradă, pe panouri de afişaj electronic, inscripționate pe bănci de marmură în parc, etc), seria sa de **„Truisme"**, sute de propoziții care, pe o multitudine de voci, exprimă diferite păreri şi prejudecăți, în aşa fel încât dintre toate aceste adevăruri relative, privitorul trebuie să participe activ ca să determine ce e legitim şi ce nu. „Banii creează gustul", „Apără-mă de ceea ce-mi doresc", „Abuzul de putere nu e niciodată o surpriză", „Temerile tale cele mai vechi sunt şi cele mai rele", „Un bărbat nu poate să ştie cum e să fii mamă", „Elita este inevitabilă", „Structura de clasă este la fel de artificială ca plasticul", „Uneori inconştientul tău ştie mai bine adevărul decât conştientul", etc. Toate aceste propoziții care îmbină referiri la lucruri personale cu mesaje politice, au fost concepute în aşa fel încât să fie găsite în locuri unde nu te-ai aştepta să întâlneşti un text care ți se adresează direct, determinîndu-te să te gândeşti la tine şi la contextul tău.
Cine sunt artistele/artiştii ?
Sophie Calle (născuta în 1953). Artistă din Franța, care în lucrările ei îmbină fotografia cu textul, povestind întru-un limbaj direct, întâmplări personale, folosind circumstanțele propriei sale vieți în practica sa artistică.
Maria Lindberg (născuta în 1958). Artistă suedeză, ale cărei desene, picturi, fotografii şi intervenții conțin fragmente din situații aparent banale şi interpretări neaşteptate ale unor expresii verbale.
Felix Gonzales Torres (1957 – 1996). Artist american, de origine cubaneză, ale cărui lucrări conținînd obiecte cotidiene şi presupunînd participarea publicului, vorbesc despre relevanța unor teme ca boala, moartea, iubirea şi singurătatea.
Jenny Holzer (născuta în 1950). Artistă din America, ale cărei lucrări constau în principal în plasarea în spațiul public (pe panouri de afişaj electronic, pe bănci în parc, etc) a unor propoziții personale şi politice.
Teme practice, teme de discuție:
1. Descrieți o lucrare care vi se pare că spune ceva despre viața voastră (în general sau într-un anumit moment). Explicați felul în care elementele din lucrare au legătură cu lucrurile concrete din realitatea voastră.
2. Alegeți o zi în care să notați, să desenați şi, dacă e posibil, să documentați cu fotografii lucrurile pe care le vedeți şi pe care le faceți, pe un ton cât mai direct şi mai natural. Amestecați faptele obiective cu părerile şi sentimentele voastre. Expuneți în clasă textele şi imaginile pe care le-ați obținut, ca pe nişte „ dovezi" simple şi fireşti ale vieții voastre de zi cu zi.
3. Enumerați lucruri din viața cotidiană care vi se pare că ar trebui schimbate. De exemplu, ce părere aveți despre publicitatea care e tot mai prezentă pe stradă, la televizor, în ziare ? Sau despre remarcile discriminatoare, rasiste şi sexiste pe care le

putem auzi de multe ori la televizor sau, întâmplător, într-o discuție în tramvai ?
Credeți că arta ar putea fi un mijloc de a atrage atenția asupra acestor lucruri şi a motivelor pentru care ele ne nemulțumesc ?
Câteva surse:
Nadine Wasserman – A Pabulum on the Art and the Everyday
www.mundanebehavior.org/issues/v1n3/wasserman.htm

Capitolul II

Despre dialog şi sociabilitate

Este contemplarea singura atitudine pe care trebuie să o ai în fața unei lucrări de artă? Poate privitorul să participe la elaborarea formei şi sensului unei lucrări de artă sau aceste sarcini revin strict artistului?

I Estetica relațională

Avangarda mai credea în utopii. Încă mai spera într-o schimbare radicală a lumii şi în construirea unei societăți care să fie complet diferită de ceea ce fusese până atunci. O data cu încheierea modernității s-a renunțat la viziunile globale despre lume. Rolul artei nu mai este acela de a forma realități imaginare sau utopice, ci de a găsi moduri de existență sau modele de acțiune în cadrul realității existente.

La sfârşitul anilor 90, Nicolas Bourriaud a introdus conceptul de „artă relațională” pentru a desemna acea artă care îşi ia drept orizont teoretic „mai degrabă sfera interacțiunilor umane şi contextul său social decât afirmarea unui spațiu simbolic autonom şi privat” (Nicolas Bourriaud).

În arta relațională, artistul nu mai este nucleul, ci este mai degrabă elementul catalizator. El angajează în munca sa şi pe altcineva, de cele mai multe ori publicul său, uneori o instituție sau o persoană anume (un alt artist sau un curator, etc.). El nu mai e neapărat interesat de realizarea unor obiecte de artă menite unor contemplări sterile, ci încearcă să creeze opere deschise, interactive şi care, de multe ori, au, mai degrabă, înfățişarea unui lucru în desfăşurare decât a unui obiect finit. Artistul lucrează cu ceea ce îi oferă prezentul. El recurge la gesturi şi materiale obişnuite şi încearcă să transforme contextul vieții sale într-o lume care să dureze. Ideea de „nou” nu mai are nici o semnificație astăzi. Ea a fost înlocuită de ideea de a fi relevant, de a fi de folos. Artiştii apelează astăzi la practicile de bricolaj şi de reciclare a datului cultural, în invenția cotidianului şi rânduirea timpului trecut.

II Câteva repere istorice

Ideea unei arte care să pornească de la social, de la interacțiunile oamenilor nu este nouă. Abordarea operei de artă ca un potențial îndemn la participare se regăseşte în practica artiştilor din anii 60 şi 70: *happening*-urile lui Allan Kaprow, Fluxus, *performance*-urile, lucrările lui Joseph Beuys

Allan Kaprow, cel ce a inventat termenul de *happening* la sfârşitul anilor ’50, era interesat în mod deosebit de estomparea distincției dintre lucrare şi public. Conform acestuia, o astfel de artă, dusă până la ultimele ei consecințe, ar fi fără public deoarece fiecare participant ar fi parte integrantă a lucrării. El susținea că „delimitarea dintre artă şi viață ar trebui menținută cât se poate de fluidă, şi poate chiar insesizabilă.”

Joseph Beuys a inventat termenul de „sculptură socială” şi l-a definit drept „felul în care modelăm lumea în care trăim”. În acest context el a făcut celebra afirmație că „ toți suntem artişti”. Sculptura socială mută esteticul din sfera lui tradițională şi îl plasează într-un spațiu mai larg unde acesta nu mai este monopolul artiştilor, ci poate fi folosit de

noi toți, ca să ne regândim şi să ne restructurăm viețile în acord cu potențialul nostru creativ.

Fluxus a fost o asociație de artişti, internațional răspândită, care a organizat la începutul anilor '60 o serie de evenimente care mai târziu au dus la organizarea festivalurilor Fluxus în Europa. Festivalurile Fluxus includeau *performance*-uri de grup sau individuale, care prin felul în care erau realizate ofereau o deschidere nouă spre numeroase interpretări individuale sau colective ale artei. Artiştii acestei mişcări vorbesc despre artă ca avînd un scop social şi nu estetic. Fluxus era împotriva artei ca mediu de promovare a ego-ului artistului şi tindea să încurajeze spiritul colectiv, anonimitatea şi anti-individualismul. Fluxus propunea o artă ca un mod de viață care ar avea ca scop o muncă dezinteresată şi social constructivă.

Bourriaud face distincția între *performance*-urile şi *happening*-urile anilor '60 şi '70, unde implicarea publicului era folosită ca să schimbe viziunea modernistă despre artă ca fetiş, şi lucrările din anii '90, unde participarea publicului este încurajată ca o formă de joc şi ca un moment de legătură directă, imediată între oameni. Bourriaud plasează această schimbare în practica artistică în contextul dezvoltării unei industrii bazate pe servicii. Noțiunea capitalistă de consum, în trecut aplicată doar unor mărfuri tangibile se aplică acum şi experiențelor (de exemplu, plătim pentru servicii cum ar fi întâlnirile pe internet, telefonia mobilă, etc.)

III Câteva exemple de lucrări asociate esteticii relaționale

Artiştii din anii '90 au oferit masaje vizitatorilor galeriei, au pregătit mâncare, au ținut galeria deschisă zi şi noapte ca pe un loc de sociabilizare pentru oricine. Au oferit, în locul obiectelor, servicii şi experiențe.

Artiştii propun drept lucrări:

-momente de sociabilitate

Jens Haaning, în lucrarea sa **„Glume turceşti”** a difuzat glume în limba turcă într-o piață din Copenhaga, adresîndu-se comunității de emigranți turci a căror situație de exilați a fost astfel temporar sistată. Glumele puteau fi înțelese numai de minoritate, în timp ce majoritatea putea avea un sentiment de nesiguranță auzindu-i pe ceilalți râzînd.

În proiectul **„Fără titlu (Liber)”** realizat la galeria 303 din New York, **Rirkrit Tiravanija** a adunat toate lucrurile găsite în magazia şi biroul galeriei şi le-a aşezat în spațiul de expoziție. Spațiul astfel eliberat l-a folosit pentru a găti mâncare tailandeză pentru vizitatorii galeriei pe toată durata expoziției. Pe lângă faptul că puteau să mănânce şi să-l privească pe artist gătind, vizitatorii puteau, de asemenea, să vadă lucrurile care de obicei sunt ascunse, lucrările împachetate din magazie, dosarele şi celelalte lucruri din birou. În acest fel, distanța dintre galerie, artist şi public a fost şi mai mult redusă.

-obiecte care produc sociabilitatea

Apolonija Šušteršić a creat la Moderna Museet, în Stockholm, o cameră cu lumini puternice, inspirată de reacția obişnuită la iarna nordică caracterizată de lipsa luminii. Aceasta provoacă oamenilor din nord o formă uşoară de depresie, tratată cu ajutorul terapiei cu lumină. Această terapie înseamnă să stai într-o cameră care este luminată cu o lumină artificială la fel de puternică ca lumina zilei. În Suedia, asemenea camere pot fi folosite în spitale sau în centre comerciale şi, de asemenea, si la Moderna Museet, pe timpul instalației Apolonijei Šušteršić, artista comentînd prin lucrarea ei relațiile dintre mediul fizic, psihologic şi social.

-sau artiştii pornesc de la tipurile de relații deja existente şi încearcă să se integreze în structurile acestora şi să-şi extragă formele din acestea
În oraşul Firminy, din Franța, a avut loc proiectul Unité într-o clădire construită de arhitectul modernist Le Corbusier, clădire care a funcționat, la un moment dat, ca un simbol pentru speranțele moderniste legate de progres. Terminată în anul 1967, ca parte a unui complex mai larg care includea un centru pentru tineret, un stadion şi o biserică, clădirea se vroia un răspuns vizionar la problemele cauzate de industrializarea rapidă. Dar recesiunea continuă a redus populația locală şi cei care nu au plecat au preferat locuințe particulare. Astăzi clădirea este pe jumătate goală. Curatorul francez Yves Aupetitallot a ales această clădire pentru proiectul său tocmai datorită complexității ei simbolice, pentru statutul ei de monument al celui mai mare arhitect al Franței şi de model pentru un nou mod de conviețuire urbană. Artiştii invitați au răspuns în diferite moduri la această situație. De exemplu, artistul austriac **Heimo Zoberning** a transformat un apartament din clădire într-o cafenea, oferind un răspuns funcțional la următoarea întrebare: ce anume constituie diferenţa dintre spațiul public şi cel privat în condițiile de locuire quasi-colective din acea clădire?**Clegg & Guttmann** au rugat locuitorii din clădire să le împrumute casete sau CD-uri cu muzica lor preferată, care au fost apoi aşezate într-un dulap de forma clădirii lui Le Corbusier, fiecare casetă fiind plasată într-o nişă care corespundea poziției apartamentului unde locuiau cei care o împrumutaseră. Deşi numele proprietarilor nu apăreau pe casete, totuşi personalitatea lor era făcută vizibilă prin intermediul muzicii pe care o ascultau. Grupul **Premiata Ditta** a examinat clădirea ca pe o comunitate organică, realizînd o hartă care indica relațiile sociale dintre locuitorii ei.
-sau încearcă să recreeze modele socio-profesionale şi aplică modelele lor de producție
Henry Bond şi **Liam Gillick** în proiectul lor **„Documente"**, după ce aflau informația în forma ei brută, aşa cum venea pe teleprinterele agenției de presă, se grăbeau la locurile unde lucrurile se întâmplau în acelaşi timp cu „colegii" lor jurnalişti, dar imaginile pe care le captau ei erau total diferite de cele obținute în mod obişnuit, folosind criteriile jurnalismului.
Cine sunt artistele/artiştii?
J*ens Haaning (născut în 1965). Artist danez care în lucrările sale pune în discuție problemele legate de periferie şi de zonele de conflict din contextul social, economic şi politic al societăților occidentale.*
Rirkrit Tiravanija (născut în 1961). Artist tailandez, născut în Argentina, cunoscut pentru proiectele sale în care publicul participă, nu doar priveşte. El cere vizitatorilor să renunțe la regulile obişnuite de comportament într-un muzeu şi să participe ei înşişi la crearea lucrării, mâncînd, lucrînd, discutînd.
Apolonija Šušteršić (născută în 1965). Artistă şi arhitectă din Slovenia care în lucrările sale investighează atributele sociale şi politice ale spațiului.
Heimo Zoberning (născut în 1959). Artist conceptualist austriac preocupat de arhitectură şi de design de expoziție.
Michael Clegg şi Martin Guttmann (născuți în 1957, în Dublin, respectiv Ierusalem). Artişti care fac filme, fotografii şi obiecte funcționale bazate pe colaborarea cu publicul.
Premiata Ditta – grup de artiste din Italia
Henry Bond (născut în 1966). Artist englez care lucrează în diferite medii: video, fotografie, text.

Liam Gillick (născut în 1964). Artist englez care în lucrările sale (combinaţii de text şi instalaţie) investighează relaţiile de putere, procesele prin care se iau deciziile, sistemele care, deşi adesea invizibile, ne influenţează vieţile.

Teme practice, teme de discuţie:

1. Prindeţi pe perete câteva cartoane mari. Gândiţi-vă apoi la câteva lucruri despre care v-ar plăcea să vorbiţi, lucruri cum ar fi romanul, autorul, muzica, filmul, etc., preferate; sau puteţi vorbi de momente importante din viaţa voastră sau despre prietenii voştri. Alegeţi împreună , în clasă, subiectele despre care vreţi să vorbiţi. Pe parcursul semestrului, umpleţi progresiv cartoanele de pe perete cu gândurile, opiniile voastre faţă de subiectele alese, cu imagini, tăieturi din ziare, texte, obţinînd astfel un portret colectiv al clasei voastre.

Câteva surse:

Nicolas Bourriaud (2000) „Relational Aesthetics", Dijon: Presses du réel.

Sal Randolph - "Notes on Social Architectures as Artforms"
www.salrandolph.com/index.php?id=17

Capitolul III

Despre instituţiile de artă

Ce ne aşteptăm să vedem atunci când vizităm un muzeu? În ce fel condiţiile în care sunt expuse lucrările de artă influenţează percepţia noastră despre ele? Cum se reflectă ideologiile dominante în felul în care sunt organizate instituţiile de artă?

I Ce legitimează arta?

În 1917, Marcel Duchamp vrea să expună la Armory Show, în New York, un urinoar pe care îl numeşte „Fântâna" şi îl semnează cu numele producătorului, R Mutt. „Fântâna" era un urinoar, pe care semnătura şi poziţionarea lui într-o galerie îl desemnează ca fiind artă. În felul acesta, obiectul banal, din viaţa de zi cu zi, a pus în lumină natura exclusivistă a instituţiilor moderne de artă. Deşi nu avea nici una din calităţile pe care oamenii le aşteaptă în mod obişnuit de la artă, nu era unic (urinoarul era un produs industrial, în serie), nu era făcut de artist, nu avea calităţi estetice, formale, avea o semnificaţie practică în viaţa de zi cu zi, totuşi „Fântâna" plasată în mediul galeriei devine artă, chestionînd astfel, tocmai prin această contradicţie, natura artei, condiţia artistului şi felul în care instituţiile legitimează arta.

Definiţia artei s-a lărgit considerabil în ultimul secol. Dacă estetica tradiţională putea să definească arta referindu-se la mediul în care a fost creată (pictură, sculptură, desen, etc), la activităţile din cadrul ei (să imite, să descrie, etc) şi la scopul ei (de a crea valori estetice cum ar fi, de exemplu, frumosul sau sublimul), în ultimul secol, toate aceste reguli nu se mai pot folosi ca să definim ce e arta. Lucrările nu mai pot fi încadrate, neapărat, într-o anumită tehnică, într-un anumit număr de activităţi specifice şi nici nu mai pot fi recunoscute ca artă după scopul lor pur estetic. De multe ori, gesturile sau obiectele care constituie lucrări de artă le putem regăsi şi în viaţa de zi cu zi (aşa cum este cazul pisoarului lui Duchamp), atât doar că intenţia artistului (ceea ce vrea el să transmită) şi contextul în care este pus respectivul obiect sau gest le pot transforma în artă. De multe ori, acest context care legitimează lucrările de artă, care le dă statutul de obiecte artistice este muzeul, galeria, instituţiile de artă. Atunci, am putea spune că arta este ceea ce este expus în muzee?

II Muzeul din punct de vedere istoric

Înainte ca muzeele publice să fie constituite, colecțiile de artă erau parte din „cabinetele de curiozități" deținute de nobili şi regi şi erau expuse în galeriile private din castele şi în saloanele aristocraților. De asemenea, multe obiecte de artă aparțineau bisericilor şi erau folosite ca parte din cult. Toate aceste obiecte care obişnuiau să facă parte din viața cotidiană a anumitor oameni au fost luate din mediul lor şi mutate în mediul neutru, anonim al muzeelor publice, o dată ce acestea au fost constituite, în timpul Iluminismului. Sau, obiecte de artă au fost mutate din țările lor, din mediul pentru care au fost create ca să ajungă în muzee, în timpul unor războaie, aşa cum, de exemplu, armata victorioasă a lui Napoleon a adus la Luvru, ca pradă de război, obiecte de artă din Egipt. Bineînțeles că este democratic şi util ca arta să fie accesibilă pentru cât mai mulți şi muzeele au intenția să asigure această accesibilitate. Dar, când o lucrare de artă este luată din habitatul ei original şi este expusă pe zidurile anonime din muzeu sau galerie, lucrarea respectivă îşi pierde contextul şi devine doar un „exponat", un obiect rece şi distant, îndepărtat de cei care îl privesc. Mediul abstract al muzeului este nefamiliar şi ireal în comparație cu felul în care ne trăim viața de fiecare zi.

III Mediul steril al muzeului

Felul în care obiectele de artă sunt expuse în muzee, felul în care sunt clasificate, sunt asociate, ordinea în care le vedem, cadrul arhitectonic, lumina, atmosfera, atitudinea care ne este impusă nouă, ca public, toate acestea influențează percepția noastră asupra acestor obiecte. De obicei, muzeul este un loc cât mai neutru, cu pereți albi, cu o lumină egală, un loc în care trebuie să păşim cu grijă şi să vorbim în şoaptă, să privim cu respect capodoperele expuse. Conform concepției despre artă promovată de acest tip de muzee, ceea ce este important nu este procesul prin care o operă de artă a luat naştere (cu tot haloul de motivații, dorințe, implicații, fapte, gesturi care înconjoară o lucrare de artă) şi nici reacțiile, sentimentele, gândurile noastre, ca privitori, nu sunt neapărat importante ci doar obiectul în sine, capodopera. Obiectul este expus ca o relicvă, scos din orice context care ține de viața reală şi pus în carantină în spațiul autonom al muzeului. Atitudinea care se asteaptă de la noi, publicul, este de contemplare distantă, atitudine care implică faptul că arta ține de un tărâm strict estetic, fără legătură cu lumea reală şi problemele ei, că arta nu trebuie să exploreze conştient felul în care a fost creată, nu trebuie să încorporeze valorile şi structurile societății şi nici nu are nici o legătură cu etica şi cu imperativele morale.

De asemenea, această artă, protejată în muzeu sau galerie de orice referire la realitatea cotidiană, trebuie să fie şi eternă. Pentru că, în general, lucrurile în lume sunt trecătoare şi pentru că, de multe ori, viața e precară, avem tendința să aşteptăm de la artă, în compensație, să fie stabilă şi neschimbătoare. De asemenea, această asociere a artei cu ceva etern este un lucru comun, care ne vine automat în minte şi ca urmare a felului în care suntem obişnuiți să vedem arta, în spațiul izolat al muzeului.

Dar sunt şi alte lucruri pe care le apreciem tocmai pentru că sunt trecătoare, a căror frumusețe şi capacitate de a ne emoționa vine tocmai din faptul că sunt efemere, cum ar fi apusurile de soare, sau zăpada, sau cineva necunoscut zărit întâmplător pe stradă. Atunci de ce să nu îngăduim şi artei să fie la fel de vie şi de schimbătoare ca viețile noastre ? Dacă aşteptăm de la artă să fie de o esență diferită față de viața reală, nici nu mai putem spera că arta mai poate fi ceva în care să ne recunoaştem, ceva care să ne ajute să înțelegem mai mult despre noi înşine şi despre lumea din jur. Dacă arta este întotdeauna expusă în acelaşi mod, în acelaşi spațiu uniform şi anonim, nu mai putem aştepta de la ea

să fie un limbaj al dreptului la propria ta individualitate, al dreptului la diferență, al libertății. De asemenea, dacă considerăm că arta este în afara principiilor etice, nici nu mai putem aştepta ca ea să aibe vreun impact în societate, să schimbe ceva.

III Critica instituțională

Începînd cu anii ‘6o, instituțiile de artă şi puterea pe care o au acestea în a hotărî ce este artă şi în a produce cunoaştere au fost reflectate critic de către artişti şi istorici de artă, proiectele şi scrierile de acest fel (care pun în discuție muzeul şi galeria) integrîndu-se în *critica instituțională.* Scopul acestor reflecții asupra instituțiilor şi motivul pentru care artiştii se poziționează vis-à-vis de instituții este ca, treptat, acestea să se schimbe, să devină mai flexibile, mai vii, mai adaptate realului.

Iată o serie de proiecte, lucrări, expoziții care au pus în discuție raportul dintre instituții, artişti şi public :

Yves Klein, la galeria Iris Clert, în Paris, vopseşte pereții în alb şi lasă spațiul gol pentru expoziția Le Vide (Golul).

Ca reacție, **Arman** deschide expoziția Le Plein (Plinul) la galeria Iris Clert, galeria fiind umplută până la refuz cu gunoi în aşa fel încât nu se mai putea intra în ea.

Daniel Buren a sigilat uşa galeriei Apollinaire, în Milano cu benzi pictate alb şi verde.

Robert Barry trimite invitații pe care scrie „Galeria va fi închisă pe timpul expoziției” şi, într-adevăr, aşa se şi întâmplă.

Michael Asher, la galeria Claire Copley din Los Angelles nu expune nimic dar îndepărtează peretele care despărțea biroul de spațiul de expunere, obiect al expoziției devenind astfel galerista, biroul ei şi toate activitățile care se desfăşoară acolo.

Goran Trbuljak reflectă ironic relația artist/galerie în acțiunea cu titlul: „Din când în când, mi-am băgat degetul pe gaura cheii uşii Galeriei de Artă Contemporană şi l-am expus fără ştirea autorităților”.

Aceste gesturi, care lăsau spațiul galeriei gol, ca o carcasă sau care îl făceau inaccesibil publicului aveau rolul să atragă atenția asupra faptului că instituția este mai mult decât un simplu loc unde putem vedea artă ci este un element generator de sens, în sine.

În proiectul său „**Muzeul de Artă Modernă, Secția Vulturilor”**, **Marcel Broodthaers** colecționează diferite obiecte (fragmente de vase antice, etichete de sticle de vin, picturi, imagini din ziare, orice obiecte care au vulturi pe ele) şi le expune ca într-un muzeu, în vitrine de sticlă, pe socluri sau pe pereți. Fiecare dintre cele mai mult de două sute de exponate este inscripționat cu un număr de catalog şi cu propoziția „Aceasta nu este o lucrare de artă”. Expoziția este o parodie pentru muzeu, care pare să reflecte adevăruri şi să arate fapte aşa cum au fost ele, dar care, de fapt, oferă doar o serie de obiecte cărora li s-a dat sens prin felul în care sunt expuse şi clasificate. Cine hotărăşte felul în care aceste obiecte sunt arătate, acela determină şi sensul.

Fred Wilson, în timp ce a fost artist în rezidență la Maryland Historical Museum, în Baltimore- un muzeu de arte decorative şi curiozități istorice- a încercat să evoce istoria acelor oameni care au fost trecuți cu vederea de fondatorii albi şi aristocrați ai muzeului : indienii din America, oamenii de culoare şi femeile. Ordinea exponatelor a fost schimbată în aşa fel încât să spună şi istoria sclavilor în acelaşi timp cu cea a stăpânilor. Scaune elegante, din secolul al XIX-lea au fost expuse pe socluri față în față cu un stâlp pentru biciuit. În vitrina cu obiecte de argint au fost aşezate şi lanțuri. Wilson nu a adăugat nici un obiect adus din afara muzeului, lucrarea lui a fost să cerceteze şi să rearanjeze ceea ce a găsit în muzeu.

Hans Haacke, invitat să facă o lucrare la muzeul Wallraf- Richartz, în Cologne, prezintă următoarea propunere: tabloul pictorului impresionist Edouard Manet, „Buchet de asparagus", aflat în colecția muzeului, să fie expus pe un şevalet într-o încăpere pe pereții căreia să se afle panouri prezentînd poziția socială şi economică a persoanelor în posesia cărora s-a aflat tabloul (pictat în 1880) de-a lungul anilor, precum şi prețurile care s-au plătit pentru el. Această cercetare, care avea aceeaşi formă ca şi cele făcute de istoricii de artă pentru proveniența unui tablou, avea rolul să examineze condițiile sociale şi economice care determină sistemul de artă. Haacke nu i-a numit doar pe cei nouă proprietari consecutivi ai tabloului ci a descris şi activitățile lor, în afaceri şi în politică. Ultimul panou era despre Hermann Abs, directorul Prietenilor muzeului, care ajutase muzeul să achiziționeze tabloul şi care fusese un om de afaceri nazist. Nici el, nici muzeul nu dorea ca acest lucru să fie reamintit şi de aceea proiectul lui Hans Haacke a fost respins. Proiectul a fost prezentat, în schimb, la galeria Paul Maenz din Cologne, cu o reproducere color după tabloul lui Manet în locul originalului.

Palle Nielsen a transformat Moderna Museet din Stockholm într-un teren de joacă în cadrul proiectului **„Model pentru o societate calitativă"**. S-au construit pereți şi podele noi şi spațiul a fost umplut cu leagăne, tobogane, frânghii pentru cățărat, un bazin cu forme din burete, etc. Spațiul alb şi neutru al muzeului a fost transformat într-un loc pentru joacă şi sociabilitate, cu intrare liberă pentru toți copiii. Copiii puteau să se joace, să picteze pe pereții din lemn, să facă colaje, să construiască. Unelte şi tot felul de materiale stăteau la dispoziția copiilor, în aşa fel încât ei puteau să modifice şi să construiască în continuare terenul de joacă, dezvoltîndu-şi creativitatea. Copiii puteau să se costumeze şi să organizeze piese de teatru, să pună muzică care se auzea la maximum din difuzoarele aflate în fiecare colț al spațiului. În restaurantul muzeului erau monitoare care transmiteau în direct ce se întâmplă în sală, în aşa fel încât părinții puteau să-şi supravegheze copiii şi să observe ce se întâmplă în ansamblu. Dintr-un loc distant şi rece, menit pentru contemplare, spațiul muzeului a devenit un model pentru felul în care viața socială a copilului, relațiile lui cu ceilalți îl transformă într-un „om calitativ".

Tomo Savic-Gecan mută unul din pereții Galeriei de Artă Modernă din Zagreb în parcul Maksimir, în acest fel încercînd să destabilizeze modurile convenționale de a privi muzeul (şi arta) ca fiind separate de viața reală. Cei care se plimbau prin parc puteau să se mire trecînd pe lângă un zid de muzeu.

Gabriel Orozco, în timpul expoziției sale la Muzeul de Artă Modernă din New York i-a rugat pe oamenii care aveau ferestre care dădeau spre muzeu să pună câte o portocală pe pervaz. Muzeul trimitea portocale proaspete în fiecare săptămână oamenilor care locuiau sau munceau în clădirile de alături şi care puteau să le mănânce şi să le înlocuiască cu altele, dacă doreau. Oricine putea să se alăture proiectului, punînd pur şi simplu o portocală pe pervaz, un gest simplu şi poetic despre lucruri şi acțiuni din viața obişnuită.

Cine sunt artistele/artiştii?

Marcel Duchamp (1887-1968). Artist francez, asociat cu avangarda pariziană la începutul secolului. În jurul anului 1913 renunță să mai picteze, alegînd în schimb să facă lucrări care pun în discuție noțiunea de „artă". Inventator al termenului „ready-made", termen care descrie un obiect preexistent şi cel mai adesea banal, obişnuit, care este ales de către artist şi căruia i se atribuie în felul acesta statutul de artă.

Yves Klein (1928-1962). Artist francez, care a pictat tablouri monocrome, a făcut acțiuni şi performance-uri cu un gust pentru senzațional şi ironie.
Arman (1928-2005). Artist francez, cunoscut mai ales pentru asamblajele sale, sculpturi gigantice din deşeuri.
Daniel Buren (născut în 1938). Artist francez, ale cărui intervenții constituite în special din benzi verticale, la început pictate şi apoi fabricate, au rolul să atragă atenția asupra contextului arhitectural, social sau economic în care apar.
Robert Barry (născut în 1936.) Artist american ale cărui intervenții minimale, uneori aproape imperceptibile sau care folosesc limbajul, pun în discuție percepția noastră asupra spațiului.
Michael Asher (născut în 1943). Artist american, ale cărui intervenții atrag atenția asupra contextului economic şi ideologic în care percepem şi înțelegem arta.
Goran Trbuljak (născut în 1948). Artist croat, ale cărui fotografii, afişe, performance-uri chestionează natura artei, statutul artistului şi al galeriei.
Marcel Broodthaers (1924-1976). Artist belgian care lucrează în domeniul picturii, sculpturii, filmului şi poeziei. Lucrările lui, care adesea imită ambianța unui muzeu, pun în discuție statutul artei şi instituțiilor.
Fred Wilson (născut în 1945). Artist conceptual american, ale cărui lucrări vorbesc despre rasă, etnicitate şi cultură şi despre viețile celor marginalizați. Wilson combină sculptura, pictura, textele, obiectele găsite, fotografia, mediul video şi audio pentru a crea un dialog între obiecte şi privitor. O temă importantă este critica rolului muzeului în crearea înțelesurilor politice şi culturale.
Hans Haacke (născut în 1936). Artist german, interesat de analiza sistemelor ecologice, sociale şi ideologice. Începînd cu anul 1960, lucrările sale încep să fie foarte critice față de instituțiile de artă.
Palle Nielsen (1920-2000). Artist şi activist danez, a cărui practică e încadrabilă în estetica socială şi în arta politică.
Tomo Savic –Gecan (născut în 1967). Artist croat, ale cărui intervenții chestionează statutul instituțiilor de artă.
Gabriel Orozco (născut în 1962). Artist mexican, care în lucrările sale, realizate în medii diverse pune în discuție, într-un mod poetic, obiectele cotidiene ca simboluri ale schimburilor şi interacțiunilor sociale.
Teme practice, teme de discuție:
1.Descrieți o expoziție de artă pe care ați văzut-o în oraşul vostru sau la televizor, referindu-vă mai ales la felul în care lucrările au fost expuse. Încercați să aflați şi să notați cât mai multe lucruri obiective despre acea expoziție: câte lucrări sunt expuse, cum sunt acestea organizate în săli, etc. şi încercați să înțelegeți după ce criterii au fost ordonate. Imaginați-vă aceeaşi expoziție într-o altă locație (pe stradă, în sala de sport, etc.). Cum credeți că ar afecta asta percepția voastră asupra lucrărilor?
2. Faceți o listă, împreună, în clasă, cu toate locurile neconvenționale în care v-ar plăcea să vedeți o expoziție de artă.
3. Desenați planul unui muzeu imaginar, notînd activitățile care v-ar plăcea să se întâmple acolo.
Câteva surse:
Brian O'Doherty – "Inside the White Cube. Notes on the Gallery Space"
www.societyofcontrol.com/whitecube/insidewc.htm

Christiane Mennicke - "The Office and the Exhibition. Tensions between an Unlikely Couple"
www.societyofcontrol.com/library/ htm_pdf/mennicke_office_exhibition
"Breaking Out the White Cube". Suzi Gablik interviewing Richard Shusterman
www.artsandletters.fau.edu/ humanitieschair/white-cube.html
Igor Zabel – „The Para-Mirror of the New Parasitism"
absoluteone.ljudmila.org/igorz_en.php
Capitolul IV

Despre cei diferiți, despre ceilalți, despre noi

Ce înseamnă etnie, minoritate, naționalitate, identitate şi în ce măsură suntem conştienți că părerile noastre despre lume şi locul nostru în ea sunt nişte construcții pe care nu le chestionăm prea des? Cine le stabileşte? Cât de echitabile sunt aceste construcții sociale pentru toți membrii unei comunități? Ce înseamnă să fii diferit? Ce înseamnă rasă? Cine o defineşte? În ce fel arta ne schimbă unghiul de vedere făcîndu-ne să ne întrebăm despre ceilalți şi despre noi înşine?

I Perpectiva multiculturalistă

Multiculturalismul este cel mai bine înțeles nu ca o doctrină politică cu un conținut programatic, nici ca o şcoală filosofică cu o teorie distinctă, ci ca o perspectivă asupra vieții umane.

Este un cuvânt folosit pentru prima dată în 1957, pentru a descrie Elveția, dar a intrat în limbajul comun în Canada la sfârşitul anilor '60. Începutul anilor '70, marchează dezvoltarea mişcării multiculturale la început în Canada şi Australia şi apoi în SUA, Marea Britanie, Germania şi în alte părți.
Preocuparea de a introduce în curriculumul educațional privind şcolile publice mai multă diversitate culturală îşi are originea în mişcările sociale şi intelectuale asociate cu Revoluția Drepturilor Civile în 1960, aceasta incluzînd Black Power, La Raza, The American Indian Movement şi Mişcarea de Eliberare a Femeilor, fiecare punînd întrebări despre felul în care educația prin programa şi politica sa impune societății un anumit tip de valori. În special, argumentul a fost dat de faptul că materia de studiu din domeniul istoriei, literaturii, studiilor sociale şi altor arii reflectau în conținutul lor idei care au fost categorisite drept prejudecăți eurocentriste. Femeile, persoanele de culoare sau persoanele din afara tradiției vest-europene nu apăreau cu contribuții în curriculumul şcolilor din acea perioadă. Această absență materială a fost interpretată ca semn al atitudinilor periculoase etnocentriste şi chiar rasiste.
Se poate spune că multiculturalismul are trei premise centrale:
1. În mod necesar punctul de vedere asupra lumii este întotdeuna din interiorul unei culturi, fie o cultură moştenită şi acceptată fără critică, fie una revizuită reflectiv, fie una conştient acceptată.
Este o realitate faptul că oamenii sunt construiți de propria lor cultură, dar influențele propriei culturi pot fi depăşite, chiar dacă nu în totalitate.
2. Diferite culturi reprezintă diferite sisteme de a înțelege şi a imagina ce înseamnă o viață mai bună. Din moment ce fiecare om poate înțelege o arie limitată a capacităților şi emoțiilor umane, cuprinzînd doar o parte din totalitatea existenței umane, e nevoie de existența altor culturi pentru a-l ajuta să se înțeleagă pe sine mai bine, să-şi lărgească orizontul intelectual şi moral, să fie salvat de narcisism şi de tentația evidentă de a se absolutiza pe sine. Asta nu înseamnă că cineva n-ar putea avea o viață bună în interiorul propriei culturi, dar în această lume modernă, mobilă şi interdependentă nu mai putem vorbi de o existență conținută într-o cultură unică. De asemenea nici nu înseamnă că fiecare cultură este bună pentru membrii săi, sau că n-ar putea fi comparate şi estimate critic. Tot ceea ce înseamnă este faptul că nici o cultură n-are o valoare sfântă, că merită oarecare respect pentru ceea ce înseamnă pentru membrii săi, dar că nici o cultură nu e perfectă şi nu are dreptul să se impună pe sine altora.
3.Fiecare cultură este multiplă în interiorul ei şi reflectă o continuă conversație între diferitele tradiții şi puncte de vedere. Un dialog între culturi necesită o deschidere față de influențe, o dorință de a învăța de la alte culturi, iar asta presupune şi capacitatea fiecăreia de a fi auto-critică.
Nici o încercare de a omogeniza o cultură şi de a impune o singură identitate asupra ei nu poate avea un rezultat bun. Ar trebui privite cu scepticism toate încercările unei culturi de a se prezenta ca şi una care îşi are originile în sine însăşi, care se autogenerează, căci aceasta este o construcție nerealistă si aducătoare

de conflicte. Toate culturile sunt născute din interacțiunea cu altele şi sunt modelate de un câmp larg de forțe economice, politice şi de altă natură.
Dintr-o perspectivă multiculturală, nici o doctrină politică sau ideologie nu poate reprezenta adevărul complet despre viața umană. Fiecare din ele, fie liberalism, conservatorism, socialism sau naționalism reprezentînd o anumită viziune, este în mod necesar limitată şi parțială.

II Presiunea culturii dominante

Deşi cetățenia egală este esențială pentru dezvoltarea unui simț comun de apartenență, nu este suficientă. Cetățenia are de-a face cu statutul şi drepturile, iar apartenența are de-a face cu acceptarea, cu a te simți binevenit, sau cu faptul că te poți identifica în cultura respectivă. Acestea două nu coincid neapărat. Sentimentul de a te simți cetățean cu drepturi depline şi totuşi neacceptat este greu de analizat şi explicat. Este cauzat printre alte lucruri, de felul în care restul societății se defineşte pe sine, de modurile defăimătoare în care restul membrilor vorbesc despre aceste grupuri şi de atitudinile superioare şi persiflante cu care îi tratează. Deşi membrii acestor grupuri sunt, în principiu, liberi să participe la viața publică, de multe ori stau deoparte din teama de a nu fi respinşi sau ridiculizați sau dintr-un profund sentiment de alienare.

Când cultura dominantă defineşte minoritățile într-un mod defăimător şi întăreşte sistematic acest lucru prin metodele sale instituționale sau prin alte mijloace aflate la dispoziția sa, în mod conştient sau nu, induce în grupurile minoritare o imagine de sine negativă, lipsa respectului de sine şi sentimente de alienare față de societatea convențională/majoritară/ considerată normală. Considerația socială este un element central în construirea identității unui individ şi a respectului de sine. Lipsa de considerație are baze atât culturale cât şi materiale şi poate fi combătută numai prin asumarea unei critici riguroase a culturii dominante şi printr-o restructurare radicală a inegalităților economice prevalente şi a puterii politice.

Multiculturalismul conchide că, de vreme ce există multiple descrieri ale realității, punctul de vedere al nici unuia nu poate fi adevărat în absolut. De vreme ce adevărul este o funcție a limbajului şi orice limbaj e creat de oameni, atunci toate adevărurile sunt create de oameni. Nimeni nu poate spune că adevărul transcede culturile.

Multiculturalismul a categorisit cultura dominantă ca fiind albă, vestică, masculină, creştină, a clasei de mijloc şi heterosexuală. Educația, spre exemplu, promovează cu precădere această perspectivă lăsînd în afară contribuțiile multor oameni, cei de culoare, femei, homosexuali şi diverse alte tradiții religioase care au fost ignorate şi reduse la tăcere. Ca şi rezultat ceea ce trece drept cunoaştere este de fapt o prejudecată. În acest sens, cultura comună, majoritară este văzută ca o supremație a albilor, o cultură a bigotismului şi discriminării, iar remediul ar fi o mai mare importanță acordată caracteristicilor individuale şi virtuților unor grupuri culturale anume.

Câteva exemple despre felul în care aceste probleme sunt puse în discuție de către artişti:
În lucrarea **„Cuvinte şi gesturi din turnul primăriei”**, artistul **Krzystof Wodiczko** arată povestea „celuilalt”, al „diferitului” şi a alienării, proiectînd în spațiul public pe pereții edificiilor asociate cu puterea, imagini de mâini ca atribute ale destinului uman. Imaginile au fost acompaniate de voci care rezonau de-a lungul pieței. Una dintre voci relatează povestea unei soții abuzate, alta vorbeşte despre viața unui dependent de droguri, a treia voce vorbeşte despre destinul unui bătrân fără vedere. O altă imagine reprezintă mâini care gesticulează. Vocea care le însoțeşte spune povestea unui tânăr homosexual despre durerea fizică de a fi bătut şi aceea psihică a respingerii de către familie. Mâinile soției

abuzate, ale alcoolicului, ale nevăzătorului, ale dependentului de droguri şi ale homosexualului sunt embleme ale celor excluşi şi tăcuți. Pentru moment, „ceilalți" sunt lăsați să fie prezenți în spațiul public, în societate, în centrul atenției.
Emily Jacir realizează o instalație cu titlul **„De unde venim"** care constă în fotografii, texte şi proiecții. Punctul de plecare al acestei lucrări este întrebarea pe care artista o pune palestinienilor care trăiesc în exil: „ Dacă aş putea face ceva, orice, pentru tine, oriunde în Palestina, care ar fi acel lucru? Artista şi-a folosit paşaportul american şi „libertatea de mişcare" pe care acesta i-l conferă încercînd să ducă la îndeplinire dorințele oamenilor care au acces limitat sau interdicție pe acest teritoriu. „Sarcinile" primite de artistă sunt diverse pornind de la cele mai simple lucruri ca de exemplu: „Bea apă în satul părinților mei" , „Fă ceva într-o zi obişnuită din Haifa, ceva ce aş putea face dacă aş trăi acolo acum", „Joacă fotbal cu primul copil palestinian întâlnit în Haifa", până la unele mai dureroase: „Du-te la mormântul mamei mele..." Expoziția este o documentație în texte, fotografii şi video a felului în care artista îndeplineşte aceste dorințe de-a lungul unor granițe artificiale şi periculoase.
Instalația acțiune a artistului homosexual **Krzystof Malec** cu titlul **„Tăcere"** alterează spațiul instituțional. Biroul directorului Centrului de Cultură din Gdansk a fost transformat pentru trei zile, fiind acoperit cu puf vegetal. Umplerea camerei cu această materie fără greutate a creat prin atmosfera ei misterioasă o metaforă despre secretele pe care le ascunde tăcerea oficială a societății. Este o subtilă dezvăluire a absenței şi negării drepturilor minorităților sexuale în discuție, în momentul apariției noii Constituții „democratice" din Polonia, la începutul anilor 90. Această întreagă parte a societății a fost atunci exclusă de la accesul la drepturi civile.

III Problema rasismului

Rasismul nu este intrinsec psihicului uman, ci este un fenomen social care are cauze materiale. Originile istorice ale rasismului se afla în cei 400 de ani de cuceriri: în secole de-a lungul cărora s-a spus că europenii sunt superiori oamenilor de culoare iar acest lucru a contribuit de fapt la răspândirea culturii europene.
În urma tuturor acestor prejudecăți, fiecare nouă generație asimilează rasismul societății pe diferite căi. Educația, care este unul dintre factorii de influență cei mai importanți, ar putea fi folosită ca un mod de luptă împotriva acestui lucru. Pentru a stabili ce anume poate trece drept cunoaştere trebuie să privim în față trecutul şi felul în care ne construim realitatea.
În cele din urmă multiculturalismul a devenit un termen mai popular şi pentru că termenul de „rasă" şi-a pierdut credibilitatea ca şi concept, oamenii de ştiință ajungînd la concluzia că în termeni de genetică şi ADN, „rasa" nu are nici un înțeles şi nu poate fi o cale de a categorisi diferențele dintre oameni. Astfel termenul de „cultură" a început să-l înlocuiască pe cel de „rasă" pentru a face o categorisire între grupurile distincte de oameni.
Într-un interviu din 1990 în revista Afterimage, **Adrian Piper** afirma: „De fapt, vreau să schimb oamenii. Aş vrea ca lucrările mele să-i ajute să înceteze să mai fie rasişti, fie că şi-ar dori asta sau nu." Lucrarea **„Calling cards"** a fost inițiată ca o acțiune. Artista a printat două tipuri de cartoline pentru a le oferi indivizilor care fac presupuneri despre identitatea ei. Una dintre cartoline a fost destinată celor care, presupunînd că e albă, nu ezitau să facă remarci rasiste despre oamenii de culoare în prezența ei. Cealaltă cartolină a fost destinată celor care presupuneau că e disponibilă sexual pentru că nu era însoțită.

Lucrarea **„Să vezi şi să fii văzut"** a lui **Matts Leiderstam** reprezintă o intervenție în expoziția permanentă de pictură din Palatul Culturii din Iaşi. Artistul ridică în mod subtil o întrebare despre o realitate din trecut, dar şi din prezent. În această instalație Matts Leiderstam foloseşte două telescoape, unul îndreptat spre tabloul lui Ludovic Stavski (1806-1887) reprezentînd o scenă cu imaginea străzii ieşene, iar celălalt fixînd prin fereastra Palatului Culturii, o imagine asemănătoare, a străzii, dar de data aceasta în timp real. Un detaliu semnificativ este faptul că scena din tablou vrea să reprezinte imaginea unui Iaşi prosper şi cosmopolit, dar în descrierea amănunțită a tabloului din documentele muzeului lipseşte cu desăvârşire orice mențiune despre grupul de personaje de origine romma care apare în tablou. Acest grup neluat în seamă ne este arătat în mod simbolic. Este o întrebare despre felul în care, construind cultura şi istoria, ne construim realitatea.
În instalația site-specific **„Vorbeşte despre mine aşa cum sunt"**, **Fred Wilson** ne arată multiculturalismul caleidoscopic al unei Veneții istorice din perspectiva unui african-american din secolul al XXI -lea. În Veneția, portalul cultural şi economic pe timp de secole dintre est şi vest, imaginea africanilor musulmani din arta şi arhitectura venețiană este aceea a unor figuri anonime, decorative. Artistul se întreabă cine sunt aceşti indivizi de culoare? Care era situația lor, ce credeau ei despre propriile vieți? A existat o comunitate de oameni de culoare în Veneția? Pentru a pune aceste întrebări Wilson foloseşte o varietate de medii, alăturînd o serie de lucrări, obiecte, unele produse de artizani venețieni moderni, manechine care reproduc personajele de culoare din lucrările pictorilor renascentişti celebri, reproduceri, artefacte istorice, fotografie şi film. Diversitatea materială a acestei lucrări pornind de la candelabre costisitoare la figurine ieftine de sticlă vorbeşte despre puterea culturii de a fixa şi fetişiza diferențele.Wilson vrea să arate faptul că istoria, rasa, identitatea sexuală, reprezentarea bogăției şi a puterii sunt construite în imaginația culturală şi persistă în realitate. Acest aranjament de resurse neobişnuite conține de fapt o hartă care localizează o Veneție de culoare în artă, istorie şi imaginație populară, dar în care fiecare voce spune „adevărata" poveste din spatele imaginii de figură exotică din mitul venețian.

Cine sunt artistele/artistii ?

Krystof Wodiczko (născut în 1943). Artist polonez care chestionează felul în care spațiul public şi arhitectura reflectă memoria colectivă şi istoria. Lucrările lui examinează noțiunile de adevăr, democrație, violență şi toate aspectele inumane ale interacțiunii sociale în lumea contemporană.

Emily Jacir (născută în 1970). Artistă de origine palestiniană care lucrează într-o varietate de medii, multe dintre lucrările ei conceptuale fiind texte, fotografii şi video. Una ditre temele de bază ale artistei o constituie restricția mişcării şi a libertății.

Krystof Malec (născut în 1965). Artist polonez.

Adrian Piper (născută în 1948). Artistă conceptuală şi filosoafă de origine africană-americană, care s-a concentrat asupra problemelor rasismului, a stereotipurilor rasiale şi xenofobiei.

Matts Leiderstam (născut în 1956). Artist suedez care explorează temele identității, diferenței, a relațiilor de putere, în special în privința orientării sexuale. Lucrând deseori cu picturile din colecțiile muzeelor, adaptează diverse scenarii cu scopul de a chestiona convențiile sociale, a arăta dorințele reprimate sau a expune violența subliminală din diferite situații.

Fred Wilson (născut în 1945). Artist conceptual american, ale cărui lucrări vorbesc despre rasă, etnicitate şi cultură şi despre vieţile celor marginalizaţi.Wilson combină sculptura, pictura, textele, obiectele găsite, fotografia, mediul video şi audio pentru a crea un dialog între obiecte şi privitor. O temă importantă este critica rolului muzeului în crearea înţelesurilor politice şi culturale.
Teme practice, teme de discuţie:
1. Notaţi timp de o săptămână toate remarcile sau situaţiile discrimintoare care vi se întâmplă vouă sau pe care le vedeţi în jur. În mod frecvent, poţi să fii discriminat dacă aparţii unei minorităţi etnice, unei minorităţi religioase, dacă eşti femeie, pe motive de identitate sexuală, în funcţie de condiţia materială sau de statutul social. Motivele de discriminare fiind variate, încercaţi să daţi atenţie detaliilor unor conversaţii sau atitudini pe care le puteţi găsi în medii diferite: pe stradă, la televizor, la radio, la şcoală, în opiniile cunoscuţilor, vecinilor, etc.
Câteva surse:
Gregory Jay - " What it is multiculturalism?"
http://www.uwm.edu/%7Egjay/Multicult/Multiculturalism.html
Bhikhu Parekh -" What it is multiculturalism?"
http://www.india-seminar.com/1999/484/484%20parekh.htm
Capitolul V

Despre femei, feminin, feminism

Pe ce se bazează relaţiile de putere dintre bărbaţi şi femei? Ce anume justifică regulile despre cum trebuie să se comporte, să fie o femeie şi cum trebuie să fie un bărbat? Cum structurează aceste reguli, aceste idei preconcepute, viaţa de fiecare zi? Poate arta să ne ajute să depăşim constrângerile impuse de aceste stereotipuri?

I Ce este feminismul?

Feminismul este o noţiune complexă şi contradictorie, astfel încât orice definiţie nu poate fi decât provizorie şi nu se poate referi decât la anumite zone, la anumite fragmente din această mişcare, ideologie sau filosofie. Mai corect decât să vorbim de feminism este să vorbim de feminisme.
Feminismul este o politică „vizînd schimbarea relaţiilor de putere între bărbaţi şi femei, relaţie de putere ce structurează toate spaţiile existenţei: familie, educaţie, politică, muncă, cultură, timp liber" (C. Weedon, 1992, pag. 1) – iată o posibilă definiţie.
Aceste „relaţii de putere", felul în care este organizată societatea, rolurile pe care ambele sexe trebuie să şi le asume, faptul că unele experienţe (de obicei cele care le sunt proprii mai ales bărbaţilor) au fost socotite importante în timp ce alte experienţe (mai ales ale femeilor) au fost mereu considerate irelevante, toate aceste lucruri au fost luate ca atare, fără a fi puse în discuţie. Astfel, subordonarea femeilor a fost socotită ca stînd în natura lucrurilor, ca fiind o predestinare de nedepăşit care e justificată de o inferioritate biologică şi nu un construct social care poate fi schimbat, redefinit.
Feminismul a contribuit tocmai la chestionarea acestor probleme, la nuanţarea modului de gândire despre problematica identităţii, despre dreptul de a te defini în libertate faţă de nişte legi şi cutume care discriminează.

II Structura binară a societăţii

Încă din Antichitate, gândirea europeană s-a bazat pe opoziţiile care rezultă din polarizarea celor două genuri. În timp ce femininul este de obicei înţeles ca o expresie a naturii pasive, a materiei amorfe, slabe şi supuse, masculinul este caracterizat de

principiul activ, creativ şi raţional, care produce valori clare, verificabile ştiinţific, universale. În tradiţiile occidentale, principiul masculin transcede tot ce e trecător, inconştient, ilogic, necunoscut, iraţional, senzual, isteric, adică tot ceea ce e, în aceeaşi tradiţie, asociat cu femeile. Prin această distincţie originară, din mitul clasic ajuns la noi prin tradiţia platonică, creaţia umană şi tot ce e uman – minte, spirit, istorie, limbaj, artă – este definit prin opoziţie la haos, natură, instinctiv, la tot ce e asociat cu femininul. Pe baza acestei opoziţii primare sunt bazate toate celelate: cultură/natură, ordine/haos, activitate/pasivitate, inteligenţă/afectivitate, raţional/instinctiv, (femininul fiind întotdeauna legat de cel de-al doilea termen). Stereotipurile asociate feminităţii o construiesc pe aceasta ca pe polul negativ, efemer, dependent, pasiv, non-politic, non-social.
Acest dualism apare în multiple forme, în filosofie, ştiinţe, teorie politică şi în felul în care sunt structurate relaţiile sociale, în vieţile noastre de fiecare zi. Dacă femeile sunt asociate cu ceva aproape non-uman, cu natura placidă şi imposibil de cunoscut, cu inconştientul şi instinctele, dacă femeile sunt sistematic folosite ca exemple de fiinţe ale căror vieţi sunt conduse mai degrabă de corp decât de raţiune, atunci şi rolul lor în societate nu poate fi decât unul inferior şi subordonat.

III Stereotipuri

Stereotipul este acea idee preconcepută, acea imagine de multe ori neadevărată, pe care o pot avea oamenii despre un anumit lucru. Stereotipurile funcţionează ca nişte prescripţii, ca nişte reguli pe care trebuie să le urmezi ca să te încadrezi în rolul care ţi „se cuvine” în societate, indiferent dacă acele reguli sunt juste sau nu, indiferent dacă corespund sau nu cu aspiraţiile tale. De exemplu, propoziţii cum ar fi: ”Rolul unei femei este să fie soţie, mamă şi gospodină” sau „Este ruşinos pentru un bărbat să-şi manifeste sentimentele în public” sunt formulările unor stereotipuri.
Iată câteva lucrări care pun în discuţie stereotipuri despre femei :
Lucrarea **Allei Georgieva**, **„Alla's Secret”** constă în trei postere care fac referire la reclamele strălucitoare pentru lenjerie, în special cele ale firmei Victoria's Secret. Doar că aici, cadrul nu este vreo plajă exotică sau o piscină, ci este bucătăria, locul de care se socoteşte în mod obişnuit că aparţine o femeie. În acest fel, se pune în lumină tensiunea dintre realitate şi aşteptările celorlalţi, dintre imaginile strălucitoare din reviste (care întăresc stereotipurile) şi viaţa obişnuită.
În seria de fotografii „**Înapoi în natură”**, **Anika von Hauswollf** pune în scenă imaginile unor corpuri de femei abuzate în mijlocul unor peisaje care trimit cu gândul la pictura romantică scandinavă. Aceste fotografii vorbesc, cu o ironie amară, despre credinţa conform căreia moartea e o întoarcere la natură, în contextul în care femeia este asociată cu natura şi în contextul în care cultura vizuală a secolului al XX-lea este obsedată de imaginea femeii ca victimă, de corpurile feminine ca locuri ale violenţei şi ale morţii.
Barbara Kruger asociază imagine (o fotografie apropriată din publicitate, care reprezintă faţa unei femei, în iarbă, cu ochii acoperiţi de frunze) şi text (care deconstruieşte mesajul pe care imaginea publicitară ar fi trebuit iniţial să-l transmită) în lucrarea **„Nu vom fi natura pentru cultura voastră”** pentru a vorbi despre reprezentările stereotipe care justifică poziţia subordonată a femeii, ca „produs” al naturii într-o cultură făcută de bărbaţi.

În lucrarea **„Ştii că e real dacă simţi că e real”**, **Naomi Fisher** vorbeşte despre raportul femeie-natură într-un mod mai nuanțat şi mai ironic. Personajul pozează, cu o sabie în mână, într-un peisaj cu floră tropicală, dar această personificare a naturii triumfătoare este subminată în multiple feluri. Eroina poartă lenjerie cu model de camuflaj care nu pare deloc potrivită pentru presupusa bătălie care urmează. De asemenea, dacă atitudinea triumfătoare a personajului în fața naturii sălbatice şi a cerului roşu din fundal o face să pară stăpâna acestora, totuşi, câteva amănunte (linia de orizont, acoperişul care se vede dintre plante) ne arată artificialitatea şi comicul imaginii, faptul că asistăm la o punere în scenă. Nu ne uităm la o prinţesă războinică ci la o tânără care pozează ca prinţesă, în curtea casei ei din Florida. Dar, aşa cum sugerează şi titlul, chiar dacă această fantezie nu poate fi reală, doar faptul de a o visa, de a visa acest sentiment de putere şi libertate poate fi suficient într-o lume în care nu doar femeile, dar toţi oamenii, în general, se pot simţi neputincioşi, dezorientaţi şi excluşi.

IV Absență, uitare şi tăcere

Dacă ne gândim despre cine vorbeşte în general istoria, cine sunt oamenii cunoscuţi, vizibili, despre ce fel de fapte, experienţe, idei auzim cel mai des, ne vom da seama că, de foarte multe ori, femeile şi experienţele lor sunt ignorate, că femeile alcătuiesc „jumătatea anonimă” (M. Miroiu cf *Adina Brădeanu, Otilia Dragomir, Daniela Rovența-Frumuşani, Romina Surugiu – „Femei, cuvinte şi imagini”, Ed Polirom, 2002*) a populaţiei planetei.

În lucrarea **„Eroinele poporului”**, **Sanja Ivekovic** îşi apropriază metodele şi strategiile imaginii publicitare ca să spună o poveste diferită, despre ceea ce a fost în mod deliberat uitat sau despre ceea ce, pur si simplu, s-a şters din memoria colectivă. Cu ajutorul unei intervenţii minimale, înlocuirea textului, artista transformă imaginile publicitare într-un anunţ despre moartea unor femei ucise pentru activităţile lor anti-fasciste, între anii 1941-1945, în Croaţia. Imaginile iniţiale din reclame, imaginile unor femei frumoase şi strălucitoare, rămân neatinse. Schimbat este doar textul, logo-ul companiei fiind înlocuit cu codul Gene XX şi mesajul publicitar şi numele produsului fiind schimbate cu un text scurt şi obiectiv care conţine numele femeii ucise, motivul arestării ei, data morţii şi vârsta pe care o avea când a murit. Imaginile schimbate în felul acesta sunt publicate în reviste de modă, astfel încât o privire neatentă ar putea să le ia drept reclame obişnuite. Ultima fotografie, publicată în această serie, reprezintă o tânăra obişnuită (nu un foto-model), mama artistei, arestată şi trimisă la Auschwitz la vârsta de 23 de ani. Lucrarea nu vorbeşte numai de un moment anume în istorie, ci, în general, despre felul în care suntem ameninţaţi de uitare şi tăcere.

Guerilla Girls este un grup activist de femei, activ mai ales în New York dar şi în alte oraşe, grup care promovează egalitatea de gen şi rasială. Membrele grupului sunt artiste, curatoare, istorici de artă, femei care lucrează într-un sistem artistic în care le este refuzată vizibilitatea, care observă felul în care femeile sunt în mod sistematic ignorate de lumea artistică. Un exemplu pentru activitatea lor este imaginea alăturată: un nud cu o mască de gorilă acoperindu-i faţa şi alături textul: „Trebuie ca femeile să fie dezbrăcate ca să aibe acces la Metropolitan Museum of Art ? Mai puţin de cinci la sută dintre artiştii expuşi la secţia de artă modernă sunt femei, dar 85 % dintre nuduri sunt feminine. Guerilla Girls”.

V Corpul idealizat şi corpul real

Imaginea noastră despre corp, deşi o putem crede de la sine înţeleasă, este, de fapt, o construcţie socială. Imaginile transmise în societate, mai ales de către mass-media, impun

o serie de reguli şi prescripții despre ce este frumusețea, despre cum trebuie sa arătăm şi cum trebuie să ne comportăm, despre ce trebuie să aşteptăm de la corpul nostru şi de la corpurile celorlalți.

În lucrarea „**Pedepsele mele voluntare”**, **Annette Messager** fotografiază nenumăratele tratamente şi manipulări la care femeile se supun în căutarea frumuseții şi tinereții. Sunt catalogate acțiunile, de multe ori, înfricoşătoare la care corpul este supus : să fie înțepat, tăiat, electrocutat, presat cu instrumentele cosmetice din anii '70 care, adesea, arătau ca nişte instrumente de tortură.

Lucarea **Majei Rakocević, „Cupluri norocoase”**, constă într-o serie de fotografii care imită imagini publicitare reprezentînd cupluri fericite. Artista şi prieteni de-ai ei pozează la fel ca personajele din reviste, purtînd haine asemănătoare, în ambianțe similare, încercînd să reproducă cât mai exact imaginea originală din mass-media. Între cele două imagini, totuşi, sunt întodeauna diferențe, care pun în lumină ruptura dintre ficțiunile despre iubire şi cuplu promovate de mass-media pe de-o parte şi relațiile reale pe care le putem trăi sau observa în jurul nostru pe de alta, ironizînd felul în care încercăm să ne adaptăm unei imagini impuse social despre ce ar trebui să fie fericirea.

Cine sunt artistele/artiştii?

Alla Georgieva (născută în 1957). Artistă din Bulgaria, membră în grupul de artiste „8th of March”.

Anika von Hauswollf (născută în 1967). Artistă suedeză, care lucrează în mediul fotografiei.

Barbara Kruger (născută în 1945). Artistă din America, cunoscută pentru lucrări în care îşi apropriază imagini şi stiluri din lumea modei şi a publicității, imagini pe care le asociază cu texte menite să le subvertească înțelesurile originale şi să le transforme într-o critică a stereotipurilor.

Naomi Fisher (născută în 1976). Artistă din America care în fotografiile şi desenele ei explorează relația complexă şi nerezolvată dintre om, tehnologie şi natură.

Sanja Ivekovic (născută în 1949). Artistă din Croația, ale cărei performance-uri şi lucrări multimedia pun în discuție istoria, memoria şi statutul femeilor.

Guerilla Girls. Grup activist de femei, constituit în 1985, activ mai ales în New York dar şi în alte oraşe, grup care promovează egalitatea de gen şi rasială.

Anette Messager (născută în 1943). Artistă franceză, ale cărei lucrări, implicînd materiale şi obiecte cotidiene, cum ar fi jucării, fotografii, ştergare cusute, etc., pun în discuție rolurile tradiționale ale femeilor şi bărbaților.

Maja Rakocević (născută în 1975). Artistă din Serbia.

Teme practice, teme de discuție :

1. Care vi se par a fi cel mai des întâlnite opinii despre rolurile bărbaților şi ale femeilor? Voi ați vrea să vă încadrați în aceste roluri sau vi se pare că v-ar limita libertatea? Credeți că dacă suntem conştienți de constrângerile pe care le impun stereotipurile legate de gen, putem depăşi aceste constrângeri?Avînd în vedere aceste întrebări, căutați în ziare, reviste, în cărțile pe care le citiți, în familiile voastre şi ale prietenilor voştri exemple de stereotipuri legate de gen. Povestiți întâmplări, decupați texte şi imagini din mass-media, fotografiați aspecte de pe stradă şi folosindu-vă de aceste materiale, alcătuiți colaje care să reflecte opiniile voastre despre aceste stereotipuri.

2. Alcătuiți, în paralel, două liste, una cu toți artiştii bărbați care vă vin în cap şi una cu toate artistele. Sunt cele două liste echilibrate? Dacă nu, care credeți că sunt cauzele pentru care o categorie e mai vizibilă decât cealaltă?
3. Scrieți un scurt eseu despre ce anume vă multumeşte si ce vă nemultumeşte la felul în care arătați în raport cu imaginile idealizate despre corp din publicitate. Cum vă raportați la aceste imagini? Descrieți felul în care ele vă influențează.
Câteva surse:
Adina Brădeanu, Otilia Dragomir, Daniela Rovența-Frumuşani, Romina Surugiu – „Femei, cuvinte şi imagini", Ed Polirom, 2002

Capitolul VI

Despre putere, critică şi dialog

Cine stabileşte valorile? De ce avem nevoie de idealuri? Când şi în ce fel arta acționează în sensul găsirii unui spațiu în care oamenii pot să fie liberi?

I Arta politică în Europa de Est şi în Occident

Politica se referă la procesele prin care se iau deciziile într-un grup. Deşi termenul numeşte cel mai adesea acțiunile conducerii țării, totuşi, el este, de asemenea, folosit ca să descrie interacțiunile din orice grup şi instituție.
Conceptul de artă politică este cel mai adesea legat de arta activistă, care apără drepturile celor aflați în minoritate, care dă voce celor excluşi şi care propune existența unor modele sociale alternative. De asemenea, arta politică poate servi să dea vizibilitate şi să păstreze în memoria colectivă fapte sociale şi politice care altminteri ar fi trecute cu vederea sau uitate.
În Europa de Est şi în Occident, raportările la arta politică au fost diferite, în funcție de istoria diferită pe care au avut-o aceste părți ale lumii. Comunismul a creat o artă şi o cultură în slujba propriei doctrine. Să fii un „artist angajat politic" în aceste condiții, însemna să renunți la demnitatea personală şi la dreptul la propria opinie în schimbul unei poziții în ierarhia impusă de un guvern totalitar şi, de asemenea, doar aceşti artişti „implicați politic" puteau fi vizibili, „astfel încât, se poate vorbi de o adevărată «schizofrenie» culturală: pe de o parte arta oficială, tematică, ca un răspuns direct la «comanda politică» , pe de alta, o artă individualistă exprimînd căutările singulare, experimentele unor artişti care încercau să se eschiveze acestor presiuni ideologice." (*Ileana Pintilie – „Acționismul în România în timpul comunismului", Idea Design &Print, Cluj, 2000*).
Într-o societate democratică, artiştii aleg ei înşişi dacă vor să fie angajați politic sau nu, dacă consideră sau nu că este important să încerce să schimbe ceva, în calitate de artişti, de cetățeni şi de ființe umane.
În seria de fotografii **„La închisoare"**, **Ion Grigorescu** pozează în camera lui, îmbrăcat în pijama vărgată (la fel ca uniforma de detenție), în atitudini care amintesc de acțiunile din închisoare. Fotografiile sunt făcute cu un obiectiv superangular şi cu un cadru rotund ca şi cum ar fi fost luate prin vizorul uşii unei celule. Atmosfera de continuă supraveghere, de limitare a libertății, de spațiu strâmt şi sufocant din timpul comunismului sunt subiectul acestei lucrări.
În lucrarea **„Autoportet - castană"**, artistul **Rudolf Bone** apare cu o mulțime de bețe ascuțite înfipte în barbă, bețe care îl împiedică să vorbească.
Grupul croat **Peristilul Roşu**, care a acționat în Split între anii 1968-1969, a vopsit în roşu pietrele peristilului roman din Split. Acțiunea, plănuită cu grijă, a cauzat proteste vehemente din partea autorităților, care au culminat cu arestări.

Conceput ca o alternativă la comunismul „roşu”, **Alternativa Portocalie** a fost un grup polonez format din artişti, istorici şi critici de artă, activişti care, în anii ’80, a pus în scenă acţiuni de stradă paşnice şi de un umor absurd. Acţiunile lor, întâmpinate cu entuziasm de către public şi cu nedumerire de către autorităţi, ridiculizau demonstraţiile oficiale şi pretenţia acestora de a avea monopolul pe „adevăr”. Condus de istoricul de artă şi activistul Waldemar Fydrych, Alternativa Portocalie a fost un răspuns direct la impunerea legii marţiale între 1981 şi 1983.
Eroul fictiv din instalaţia lui **Ilya Kabakov**, **„Omul care a zburat în spaţiu din apartamentul lui”** este un visător care realizează un proiect imposibil: să plece singur în spaţiul cosmic. Lucrarea comentează ironic proiectul sovietic de „cucerire” a spaţiului cosmic şi propaganda legată de acesta. Construindu-şi un sistem de propulsare în apartamentul lui modest, personajul dispare în spaţiu. Camera sărăcăcioasă şi deprimantă dintr-un apartament de bloc şi sistemul de propulsare improvizat sugerează realitatea de zi cu zi din spatele utopiei sovietice despre victorie şi progres.

II Europa de Est

Dar ce este Europa de Est? Definiţiile ei, geografice, politice, economice şi sociale sunt diverse. A fost descrisă ca fiind regiunea în care trăiesc cei mai mulţi slavi, unde marile imperii – Rusia, Prusia, Imperiul Otoman şi Austro-ungar - şi-au disputat influenţa şi puterea, ca „limita” Europei, unde civilizaţia occidentală se amestecă cu o cultură care e non-europeană şi cel mai adesea ca fiind locul în care dominaţia sovietică şi comunismul au despărţit vestul de est. Această despărţire, care nu a putut fi depăşită, efectiv, nici după căderea comunismului, este cauzată, mai ales, de condiţiile diferite în care discursul cultural s-a dezvoltat în est şi în vest, condiţii care fac să fie dificil să ne înţelegem unii pe ceilalţi. Condiţiile din fostele ţări socialiste au diferit de la o ţară la alta, dar îngrădirea libertăţii de exprimare şi, de asemenea, nostalgia faţă de vestul capitalist, asociat cu bunăstarea, libertatea şi civilizaţia au fost lucruri comune. În acelaşi timp, pentru mulţi intelectuali din ţările occidentale, fostul bloc socialist reprezenta locul unde ideile marxiste au fost puse în aplicare, unde, în sfârşit, utopiile despre egalitate au prins viaţă, unde s-a găsit o alternativă la capitalism. Chiar şi acum, după căderea comunismului, ruptura cauzată de acest fel de înţelegeri greşite nu a fost încă depăşită.
Filmul **„Pantofi pentru Europa”** al artistului **Pavel Brăila**, documentează în timp real schimbarea roţilor unui tren rusesc, în staţia Ungheni, la graniţa dintre Republica Moldova şi România. Roţile trenului trebuie schimbate ca să se potrivească sistemului de şine european. Vagoanele sunt ridicate de către muncitori şi puse pe noile seturi de roţi, această operaţiune fiind o urmă a războiului rece, un simbol al diferenţei dintre vechea şi noua Europă şi al consecinţelor căderii comunismului în ţările aparţinînd fostului bloc sovietic.
După căderea comunismului în 1989, în urma transformărilor economice şi politice, mulţi oameni s-au văzut nevoiţi să găsească noi forme de supravieţuire, de la economiile informale la migraţie. În instalaţia lui **Mladen Stilinović**, **„Oameni cu plase”**, fotografiile unor oameni care pleacă dintr-un talcioc din Zagreb, sunt juxtapuse unor tăieturi din ziare, alese la întâmplare, conţinînd articole şi ştiri apărute la rubricile Politică, Economie, Zagreb, Lumea, etc. În talcioc, oamenii determinaţi de sărăcie vând tot felul de lucruri expuse pe ziare întinse pe jos. Ştirile care apar în aceste ziare reflectă contextul politic, fiind astfel puse în paralel rutina traiului zilnic şi ştirile internaţionale.
În filmul lui **Adrian Paci**, **„Klodi”**, un tânăr albanez povesteşte depre încercările lui

repetate de a-şi asigura o viață normală, în afara Albaniei, despre încercările lui de-a emigra, despre călătoriile cu acte false, despre mituirea poliției, despre felul în care a fost despărțit de familia lui, care trăieşte în America. Ca fundal pentru monologul lui Klodi, din când în când apare o imagine cețoasă a Statuii Libertății şi intinerariile lui prin lume, pe care le putem urmări pe o hartă animată şi care întotdeauna sfârşesc de unde au început, în Albania,

După 1989, simbolurile comuniste au fost în mare parte îndepărtate din spațiul public. Artistul **Tamás St.Auby** a schimbat pentru câteva zile monumentul soldatului sovietic din Budapesta într-o fantomă a comunismului (**„Spiritul Statuii Libertății"**), figura centrală fiind ascunsă sub cearşafuri albe. În felul acesta a fost marcat, într-un mod simbolic, procesul prin care trec fostele țări comuniste şi s-a dat o soluție ironică la problema monumentelor comuniste (care trebuie să fie demolate, menținute sau ascunse?).

Alena Kotzmannova a imprimat pe o plasă de plastic imaginea în miniatură a monumentului sfântului Wencle (simbolul național şi eroul construcției identității naționale cehe, construcție la care femeile n-au avut ocazia să participe), plasă pe care apoi a fotografiat-o în diferite locații din lume. Ulterior a expus aceste fotografii ale pungii cu sfântul Wencle, în stații de tramvai din Praga însoțite de sloganul „Cumpărăturile sunt pasiunea mea". Apropriindu-şi o imagine simbolică pentru autonomia națională cehă, artista reduce acest simbol şi îl transformă într-o imagine a ideologiei capitaliste al cărei imperativ e nu „să fii", ci „să ai", ideologie care pătrunde şi în Europa de Est.

III *Culture jamming*

Activismul cultural constă în construirea unor platforme independente pentru expresie culturală în afara limitelor impuse de comercialism şi de instituții. O formă a activismului cultural este *culture jamming* care înseamnă bruierea mesajelor transmise de mediile dominante cu scopul de a submina formele de putere care constrâng şi determină cultura. *Culture jamming* constă în folosirea unor medii deja existente (cum ar fi, de exemplu, panourile publicitare) ca să se reflecteze asupra acestora şi asupra societății, în general, folosind propriile lor metode de comunicare. Se bazează pe ideea că publicitatea este o formă de propagandă şi că sunt puține moduri de a evita efectele acestei propagande în țările industrializate. Practicile *culture jamming* contribuie la ideea că trebuie să existe un loc pentru modurile independente de comunicare şi că expresia culturală ar trebui să fie mai democratică şi mai liberă de limitările impuse de sistemul economic.

Există multe aspecte diferite ale activismului cultural, care foloseşte strategii şi metode foarte diverse cum ar fi, de exemplu: înființarea unor posturi de radio pirat şi a unei prese independente, folosirea camerelor video pentru a documenta brutalități ale poliției şi fapte de corupție, aşa cum, de obicei, oamenii obişnuiți sunt expuşi camerelor de supraveghere, subvertirea mesajelor de pe panourile publicitare, modificarea ilegală a conținutului unor site-uri cu scopul de a expune nedreptăți făcute de instituții sau de corporații, mimarea comportamentelor şi tacticilor corporatiste cu scopul de a le subverti şi multe altele. Toate acestea au aceeaşi țintă, marile corporații şi campaniile lor publicitare, şi acelaşi scop, să pună în lumină puterea pe care o au aceste corporații într-o societate în care cetățeanul e tot mai mult înlocuit de consumator.

Strategiile *culture jamming* au mult în comun cu metodele semioticii în încercarea de a găsi sensurile lucrurilor şi de a pune în lumină interpretările alternative la ideologiile

dominante. Semiotica se referă la studierea unui „sistem de semnificații” (Roland Barthes) alcătuit din moduri de comunicare verbale şi non-verbale, cuprinzînd imagini, gesturi, sunete muzicale, obiecte şi complexele asocieri ale acestora. Cu ajutorul metodelor semioticii se pot examina regulile, codurile şi convențiile, de obicei ascunse, cu ajutorul cărora „semnificațiile care sunt specifice unui anumit grup social, cel care deține puterea, sunt considerate ca universale, în firea lucrurilor şi valabile pentru întreaga societate” (Roland Barthes).

Strategiile *culture jamming* încearcă să asigure dreptul de a alege, în locul unei vederi univoce asupra lumii, determinate de cei aflați la putere, o imagine polivalentă a lumii. „Receptorul mesajului pare să aibe o anumită libertate, aceea de a citi acest mesaj în alt fel. Eu propun o acțiune care să determine publicul să controleze mesajul şi multiplele lui posibilități de interpretare” (Umberto Eco).

IV Publicitatea şi spațiul public

Grafitti şi publicitatea au multe în comun. Amândouă distribuie mesaje în spațiul public şi amândouă sunt omniprezente şi de neevitat. Industria publicitară şi artiştii angajați politic care acționează în spațiul public au câteva strategii comune: pentru a-şi transmite mesajele ei folosesc diverse abordări psihologice, estetice, emoționale, narative. Ideea de schimbare atât de importantă pentru artiştii angajați politic este prezentă şi în publicitate care încearcă să intre în legătură cu publicul său, consumatorul, prin intermediul narațiunii, imaginației şi stilului. Acest lucru se face prin folosirea repetării la infinit, prin uimirea dată de nivelul tehnic la care publicitatea este realizată, prin folosirea umorului, sexualității şi prin promovarea imaginii „cool”.

Există însă nişte diferențe fundamentale între acestea: publicitatea este făcută să manipuleze oamenii, în timp ce grafitti-ul este o modalitate de autoexprimare. Publicitatea este încurajată şi apreciată de către autorități, în timp ce grafitti-ul e ilegal. Întreaga legitimitate a publicității derivă din banii plătiți pentru a fi prezentată şi din profitul pe care-l generează în timp ce grafitti-ul este liber în toate sensurile şi, prin urmare, de incriminat. Exprimarea în spațiul public este ilegală atunci când e gratis. Dacă publicitatea monopolizează spațiul public, de la autostrăzi la undele radio şi la internet, cu mesajele ei, oamenii ar trebui să se simtă liberi să combată aceste mesaje, să le critice şi să le înlocuiască cu propriile lor mesaje.

Iată câteva exemple de *culture jamming*:

Relația dintre grafitti şi publicitate, dintre artă şi vandalism, dintre exprimare şi manipulare, dintre libertate şi bani a fost explorată sistematic de către artistul **Ron English**. Acesta, în plină zi, repictează panourile publicitare cu mesaje subversive. De exemplu, a aşezat imaginea unui cadravru aflat la morgă alături de logo-ul țigărilor Kool, “Forever Kool” (Veşnic rece). Sau, a intervenit peste un panou publicitar pentru McDonald’s, alături de un clovn grotesc cu figură de porc, scriind “McDonald’s: un trai mai bun cu ajutorul chimiei”.

Billboard Liberation Front (www.billboardliberation.com) este un grup de activişti care schimbă cuvinte cheie de pe panourile publicitare în aşa fel încât să schimbe mesajul în mod radical, transformîndu-l dintr-un mesaj publicitar într-unul anti-corporatist. De exemplu, peste panoul publicitar pentru țigările Fact au lipit textul „ Sunt foarte bolnav. Fumez numai țigări Fact.” Sau, unei reclame a firmei Nike i s-a adăugat textul: „ Fugi, pentru că-ți doreşti acel moment pentru tine. Să fii tot ceea ce poți fii. Dar nu este uşor când lucrezi şaizeci de ore pe săptămână făcînd pantofi de sport într-o fabrică din

Indonezia, şi prietenii tăi dispar când cer o mărire de salar. Deci gândeşte global înainte să decizi că e cool să porţi Nike". Grupul a publicat şi un text numit „Arta şi ştiinţa îmbunătăţirii panourilor publicitare", un fel de manual în care se explică cum se pot modifica aceste panouri.

The Yes Men (www.theyesmen.org) sunt un grup de activişti *culture jamming* care mimează faptul că sunt oameni sau organizaţii puternice şi apoi se folosesc de autoritatea pe care o dobândesc astfel ca să expună adevăratele idei şi intenţii ale acestor grupuri aflate la putere. De exemplu au creat un site (www.gatt.org) care pretinde să fie site-ul organizaţiei World Trade Organization. Când, pe baza acestui site, au primit invitaţii să participe la conferinţe internaţionale, membrii grupului au ţinut discursuri foarte serioase şi profesioniste în aparenţă, dar care propun soluţii absurde şi inimaginabile pentru oamenii de afaceri reali care-i ascultă, cum ar fi, de exemplu, schimbarea sistemului monetar global în beneficiul ţărilor sărace.

Joey Skaggs, (www.joeyskaggs.com), activist media şi artist**,** pune în scenă pericolele inerente într-o presă care preferă să-şi distreze cititorii în loc să-i informeze. Acesta explică felul în care se transmit ştirile: „Trebuie doar să convingi un ziar din afara statului să publice o ştire şi apoi trimiţi o copie a celei ştiri, deja publicate, altor ziare. Jurnaliştii consideră că, o dată aceasta aparută, nu mai e nevoie să se mai cerceteze adevărul acelei ştiri. Astfel un fulg de zăpadă devine un bulgăre şi apoi o avalanşă şi lucrul acesta e înfricoşător. Vine un moment în care devine foarte dificil să crezi orice apare în mass-media." Începînd cu anul 1966, Joey Skaggs a determinat diferite ziare să publice ştiri aberante, inventate de el (de exemplu, o ştire despre un hormon extras din gândacii de bucătărie care ar putea să vindece artrita, acneea şi bolile cauzate de expunerea la radiaţii nucleare). Ulterior, la conferinţa de presă unde a dat în vileag farsa, Skaggs a declarat: „Farsa e doar o momeală. Etapă a doua, cea în care dezvălui farsa, e cea importantă. Fiind doar un om obişnuit, nu pot să convoc o conferinţă de presă ca să vorbesc despre felul în care mass-media a fost transformată de către guvern într-un instrument de propagandă care să ne determine să credem că e important să mergem la război în Orientul Apropiat. Dar, în timp ce dau în vileag o farsă, pot să vorbesc depre lucrurile acestea. "

Cine sunt artistele/artiştii?

Ion Grigorescu (născut în 1945). Artist român, reprezentant al artei conceptuale, care utilizează ca medii de expresie: pictura, fotografia, performance-ul, filmul, instalaţia.

Rudolf Bone (născut în 1951). Artist român care a lucrat în domeniul performance-ului şi fotografiei.

Ilya Kabakov (născut în 1933). Artist rus, reprezentant al artei conceptuale, care în instalaţiile sale, în care ficţiunea, amintirile personale şi colective se întrepătrund, vorbeşte despre condiţiile opresive ale vieţii în comunism şi despre posibilităţile de eludare ale acestor condiţii.

Pavel Braila (născut în 1971). Artist media din Republica Moldova.

Mladen Stilinović (născut în 1947). Artist croat, care în lucrările sale, realizate în diferite medii, foloseşte umorul şi ironia ca să vorbească despre ideologie şi politică.

Adrian Paci (născut în 1969). Artist albanez, care în lucrările sale realizate în diverse medii (video, fotografie, etc.) abordează probleme sociale şi politice dintr-o perspectivă personală.

Tamás St.Auby. Artist conceptualist maghiar.

Alena Kotzmannova (născută în 1974). Artistă din Cehia preocupată de probleme feministe.

Teme practice, teme de discuţie:

1.Luaţi un interviu părinţilor voştri despre perioada comunistă. Rugaţi-i să vă povestească despre amintirile lor legate de acea perioadă, despre viaţa de zi cu zi, despre serviciul pe care îl aveau atunci, despre relaţiile lor cu ceilalţi (prieteni, vecini, colegi de serviciu), despre emisiunile de la televizor pe care le urmăreau, despre cărţile şi ziarele pe care le citeau, despre felul în care se raportau la celelalte ţări. Puneţi, de asemenea, întrebări legate de schimbările de după 1989 şi despre cum au afectat ele viaţa lor (a voastră). Scrieţi întrebările voastre şi răspunsurile lor sub forma unui interviu.

2. Găsiţi pe stradă situaţii în care imaginile de pe panourile publicitare contrastează puternic cu mediul în care aceste panouri sunt plasate. De exemplu, un panou cu imaginea unei familii fericite bucurîndu-se de o casă frumoasă amplasat într-o zonă periferică şi săracă. Sau o reclamă la o agenţie de voiaj aşezată pe clădirea unui spital. Fotografiaţi sau descrieţi în cuvinte aceste situaţii în care ruptura dintre lucrurile promise de publicitate şi viaţa reală este evidentă.

3. Scrieţi un scurt eseu despre importanţa pe care o au sau nu o au pentru voi hainele „de firmă”. Explicaţi felul în care posesiunea acestor obiecte vă schimbă sau nu imaginea de sine sau felul în care vă percep ceilalţi.

Câteva surse:

Ileana Pintilie – „Acţionismul în România în timpul comunismului”, Idea Design &Print, Cluj, 2000

Mark Dery – „Culture Jamming: Hacking, Slashing and Sniping in the Empire of Signs
www.levity.com/markdery/culturjam.html

Capitolul VII

Despre felul în care suntem modelaţi şi felul în care noi modelăm lumea

Care sunt mecanismele puterii? Cât suntem de conştienţi de felul în care regulile care conduc societatea şi lumea ne condiţionează vieţile? În ce fel acţiunile noastre determină vieţile celor din jur?

I Mişcarea situaţionistă

Mişcarea situaţionistă (1957) ridică întrebări importante despre felul în care se construiesc ierarhiile, mentalităţile, poziţiile de putere în societate şi în lume şi despre care e rolul culturii în tot acest angrenaj. Guy Debord, unul dintre iniţiatorii acestei mişcări şi principalul ei teoretician, acuzînd capitalismul ca fiind o formă periculoasă şi nedreaptă a felului în care se structurează societatea, analizează şi demască tacticile prin care clasa conducătoare îşi construieşte ideologiile. El consideră că construcţiile sociale, ale căror mecanisme clasa conducătoare a încercat întotdeauna să le ascundă şi să le mistifice, pot fi aduse în discuţie şi analizate pe terenul culturii, prezicînd că o posibilă schimbare a societăţii poate fi adusă de o revoluţie culturală.

În anii ’50 Situaţioniştii au văzut formele curente de control social, bazate mai degrabă pe consens decât pe forţă, ca o hegemonie culturală obţinută prin metamorfozarea consumatorului şi a societăţii media într-o „societate a spectacolului”. În această societate indivizii „consumă” o lume fabricată de alţii mai degrabă decât produsă de ei înşişi. Odată cu schimbarea din secolul al XIX-lea a capitalismului competitiv, bazat pe producţie într-un tip de capitalism organizat în jurul consumului, a mediei, informaţiei şi

tehnologiei, apar noi forme de dominație şi abstracție complicînd realitatea socială. Spectacolul este un termen complex care „unifică şi explică o mare diversitate de fenomene aparente" (Guy Debord). Pe de-o parte se referă la societatea media şi de consum organizată în jurul consumului de imagini, mărfuri şi spectacole, pe de altă parte, conceptul se referă la vastul aparat tehnic şi instituțional al capitalismului contemporan, la toate acele mijloace şi metode pe care puterea le foloseşte pentru a supune subiecții pasivi unei manipulări sociale şi pentru a ascunde natura efectelor şi privațiunilor create de această putere. Spectacolul este folosit ca un instrument de pacificare şi depolitizare care captează indivizii şi îi distrage de la problemele vieții reale, în acelaşi timp extinzînd profiturile clasei capitaliste. Ceea ce „vinde" societatea spectacolului este visul că o viață luxoasă şi plină de fericire este deschisă tuturor, că oricine poate cumpăra obiecte de preț, că poate afişa, accesa şi consuma distracția şi informația, dar în realitate numai cei ce sunt îndeajuns de bogați se pot bucura într-adevăr de beneficiile unei asemenea societăți, a cărei opulență se extrage din exploatarea vieților şi a viselor celorlalți. Cei care nu-şi pot permite să-şi îndeplinească fanteziile de a poseda mărfurile promise de societatea spectacolului sunt motivați să muncească tot mai mult şi viețile lor ajung să fie prinse într-un ciclu de muncă-cumpărături-muncă.

În societate, cultura reflectă şi prefigurează moduri posibile de organizare a vieții. Fiind una dintre mişcările care au încercat să promoveze inovații eliberatoare în cultură şi în viața de zi cu zi, situaționismul afirmă că o acțiune revoluționară în cultură ar trebui să atace suferința pe orice front, să oprească exploatarea umanității şi sa oprească pasiunile, compensațiile şi obişnuințele pe care această exploatare se clădeşte.

II Două tipuri de logică care împart lumea: societatea bazată pe profit şi societatea bazată pe dar

Instituțiile şi structurile sociale care conduc societatea par să se bazeze pe principiile dominației, competiției, egoismului şi în nici un caz pe grija față de ceilalți.

Dar dacă lucrurile pot fi privite şi din altă perspectivă ? Am putea revizui totul în alți termeni, bazîndu-ne pe un alt tip de economie decât cea care domină lumea, spre exemplu o economie a darului.

Şirul oferirii şi al primirii darului începe în viața fiecăruia odată cu satisfacerea nevoilor unilaterale ale copilului de către mamă. În viața individului, influențată de existența instituțiilor şi a structurilor sociale acest şir este alterat, răstălmăcit şi folosit metaforic în interese care servesc ideea de dominație. În mod particular, în acest şir al oferirii darului este introdusă ideea de dublu dar, ideea de a oferi ceva cu scopul de a primi ceva în schimb. Pe acest tip de logică se bazează sistemul economic în care trăim. Schimbul care are ca scop profitul se află la polul opus față de oferirea darului.

Din aceste două principii (cel al darului si cel al profitului) decurg două viziuni foarte diferite asupra lumii, dintre care una, în mod special, modelează mentalitățile, societatea şi viața.

Capitalismul se bazează pe ideea de schimb care aduce profit. Una dintre căile prin care principiul profitului avansează în defavoarea principiului oferirii darului este faptul că defineşte totul în termenii aspectelor sale proprii care sunt: categorisirea, competiția, măsurarea şi cântărirea. Pentru că acest tip de schimb face atât de mult parte din viețile noastre, logica lui ajunge să devină un mod firesc de a vedea şi înțelege orice aspect al vieții. O confuzie care pare banală este faptul de a te obişnui să nu fii conştient de distincția fundamentală între a oferi pentru a primi ceva în schimb şi a oferi pentru a

satisface o nevoie a celuilalt. Fiecare persoană bine integrată în sistemul capitalist încearcă să dea cât mai puțin şi să primească cât mai mult, o atitudine care duce la antagonism, distanță şi competiție între cei implicați. Comportament inuman între membrii unei societăți nu este in firea lucrurilor,ci are cauze mai complexe, ca aceea, de exemplu, a unei confuzii generate de strategii şi logici care promovează comportamentul de tip competitiv.

Arta este un teren important pentru mediere, comunicare şi actiune si este în acelaşi timp un loc care îşi negociază în permanență granițele. În ultimii ani practica de a oferi pare să fi devenit foarte apreciată ca mod de operare în producerea unei arte etice, cu efect social şi eficace politic. Arta în spațiul public ca şi intervenție socială, de exemplu, reprezintă o formă complexă a practicii artistice. Sunt lucrări concretizate în obiecte sau acțiuni care sunt emblematice pentru problemele sociale sau care arată o luare de poziție politică; ele sunt concepute şi create pentru a oferi ajutor, iar continuitatea le face să aibe efect în sistemul social real. De asemenea aceste lucrări sunt procese participative, unde conceptul lucrării şi poate chiar producția în sine este rezultatul unui proces colaborativ. Acestea au ca scop să creeze un impact de durată în viețile indivizilor implicați, creînd fie un serviciu productiv, fie o legătură socială sau contribuind la remedierea unei probleme sociale.

De exemplu:

Proiectul **„Giving”** s-a desfăşurat într-o expoziție de sfârşit de an organizată de studenții de la Intermedia ai NSCAD (Colegiul de Artă şi Design Halifax, Nova Scotia). Posterele din vitrina galeriei informau vizitatorii că pe durata expoziției, la anumite ore, ar putea profita de următoarele servicii gratuite: reparări de biciclete, reparări de haine, posibilitatea de a da telefoane, servicii de scriere a corespondenței, tunsori, jucării pentru copii, lecturi şi altele. Serviciul de tunsori a avut cel mai mare succes printre studenții participanți la expoziție şi a fost oferit de Leah Miller, căreia unul dintre beneficiarii serviciului său, colegul Andrew McLaren i-a reparat bicicleta în schimb. Schimburi similare au avut loc cu publicul de-a lungul săptămânii cât a durat expoziția. Această acțiune a oglindit, într-un fel, practica unei economii informale obişnuită între studenți, extinzînd de această dată schimbul de muncă şi servicii şi oferindu-l unui public oarecare. Această acțiune a ridicat întrebări despre altruism, reciprocitate şi schimb.

Hirsch Farm Project, cu sediul într-un context rural din Northbook Illinois, este descris ca „un loc de dezbatere care se ocupă cu arta publică, mediul înconjurător şi comunitatea şi care aduce împreună persoane dintr-o arie largă de discipline pentru a se întâlni timp de o săptămână şi a discuta subiecte specifice”. Proiectul lor intitulat: **„Nonspectacolul şi limitările opiniei generale”** a examinat dinamica felului în care artiştii şi alți profesionişti comunică cu un anumit auditoriu sau cu o anumită comunitate şi în ce fel aceste intenții sunt recepționate. Fiecare participant în grupurile țintă HFP a dezvoltat o propunere sau un eseu care reflecta sau răspundea conversațiilor generate în timpul lungilor sesiuni de discuții. A rezultat o publicație care a fost distribuită persoanelor şi organizațiilor din domeniul artei, ştiinței şi ştiințelor umaniste. Scopul proiectului HFP este să stimuleze dialogul şi să ridice standardele conversației între diferite comunități şi discipline ale căror traiectorii de obicei nu s-ar intersecta.

Lucrările colaborative ale grupului de artişti austrieci **Wochen Klausur**, sunt identificate doar prin titlul care reprezintă pur şi simplu timpul de lucru care a fost necesar fiecărui proiect: „6,8 sau 11 Wochen Klausur" (6,8 sau 11 săptămâni de îngrădire). Într-una dintre lucrări acest grup (de opt artişti) a folosit infrastructura socială existentă a unei faimoase săli de expoziţie din Viena (Secession), destinată artei contemporane, pentru a-i ajuta pe oamenii fără adăpost. Printr-o serie de discuţii informale cu indivizi şi grupuri variate, inclusiv oameni fără adăpost, reprezentanţi ai guvernului şi agenţi sociali, au descoperit că o problemă majoră pentru oamenii fără adăpost din Viena era faptul că nu aveau acces la asistenţă medicală din cauză că nu aveau asigurări de sănătate. În decursul a câtorva zile de discuţii deschise, artiştii au decis să strângă bani pentru a cumpăra un autobuz care a fost transformat într-o ambulanţă cu scopuri multiple. Grupul, de asemenea, a convins autorităţile locale să asigure un doctor care să lucreze pe autobuz, iar, treptat, întregul management al ambulanţei a fost preluat de organizaţia Caritas. Din momentul în care a început să funcţioneze, acest serviciu medical a oferit lunar ajutor pentru mai mult de 500 de oameni fără adăpost.
Un alt exemplu este un proiect internaţional de ajutorare dezvoltat de **Michael LeBlanc**, **Sara Marie Loupe** şi **Michael Smedley**. Cei trei au făcut o propunere de a folosi fotografia digitală pentru a construi o bază de date care să ajute la reunirea familiilor refugiate din Bosnia şi Ruanda, ambele ţări devastate de nesfârşite conflicte. Proiectul intitulat **„Proiectul regăsirii familiilor refugiate"** a pornit de la interesul faţă de situaţia dramatică a 100.000 de copii ruandezi refugiaţi care s-au pierdut de familiile lor. După o muncă preliminară, grupul din Halifax a început o colaborare on line cu alte persoane interesate să ajute şi cu câteva ONG-uri din Statele Unite. Această bază de date a fost concepută în aşa fel încât să poată fi folosită cu uşurinţă de cei care lucrează direct cu populaţia refugiată.

Teme practice, teme de discuţie:

1.Lucrînd pe grupe, încercaţi să identificaţi o problemă socială din comunitatea în care trăiţi. Dat fiind faptul că în societatea organizată în care trăim există legi, instituţii, drepturi şi responsabilităţi, încercaţi să aflaţi (în măsura în care puteţi) cine sunt cei responsabili, în diverse grade şi la diferite niveluri, pentru situaţia respectivă. Strângeţi un material documentar despre cauzele acelei probleme. Materialul ar putea conţine interviuri cu persoanele implicate sau cu alte persoane (fapt care ar ilustra felul în care societatea recunoaşte acea problemă).

Câteva surse:

situationist international online
http://www.cddc.vt.edu/sionline/index.html
Bruce Barber - „Littoralist Art Practice and Communicative Action"
www.banffcentre.ca/wpg/nmsc/squat/giving.art.htm

Glosar

Apropriere – termen folosit pentru a descrie actul unui artist de a folosi în practica sa lucrările altui artist sau alte materiale, aparţinînd, de exemplu, sferei publicităţii, sfidînd regulile care privesc unicitatea operei de artă şi noţiunile tradiţionale de copyright.

Arta conceptuală – mişcare apăruta în anii '60 în Europa şi America care îşi propunea să fie o investigaţie asupra bazelor conceptului de „artă". În lucrările conceptuale ideea, conceptul se afla pe primul loc, iar realizarea materială e secundară, efemeră, nepretenţioasă, dematerializată.

Arta media - un termen generic folosit ca să descrie o artă legată de sau realizată cu ajutorul unei tehnologii inventate sau devenite disponibile începînd cu mijlocul secolului al XX- lea (de exemplu, video, computer, etc.)
Asamblaje – sculpturi realizate prin îmbinarea a diverse materiale prefabricate, deşeuri, etc.
Avangarda- noțiune care, cu aspectele militante pe care le implică, este produsul unor condiții istorice recente care vorbesc despre necesitatea unui program revoluționar în cultură. Grupurile de avangardă încearcă să includă în sfera lor de activitate anumite metode şi concepte de organizare care îşi au originea în politicile revoluționare şi care, de aceea, sunt legate deseori de critica politică. În acest sens s-au format şi au evoluat (în prima jumătate a secolului al XX –lea) curentele de avangardă, cum ar fi *futurismul*, *dadaismul*, *suprarealismul*, etc. , fiecare dintre aceste curente, în etapele apariției lor, descoperind aceeaşi dorință de schimbare a lumii reale.
Bricolaj - proces cultural de improvizație sau ajustare prin care obiecte, semne şi practici sunt alocate unor sisteme de semnificație şi unor câmpuri culturale diferite şi, ca un rezultat al acestei acțiuni, sunt re-semnificate. Există o tendință de a se accentua funcția subversivă a bricolajului, prin care unor elemente ale culturii dominante sau măcar acceptate de toată lumea, li se dă un nou înțeles critic.
Cultură - termen ce desemnează o serie de caracteristici distincte ale unei societăți sau grup social în termeni spirituali, materiali, intelectuali sau emoționali. Îşi are rădăcinile în capacitatea universal umană de a clasifica experiențele, de a le codifica şi a comunica simbolic. În consecință oamenii care trăiesc despărțiți unii de alții dezvoltă culturi unice, dar elementele a diferite culturi se pot cu uşurință împrăştia de la un grup de oameni la altul.
Curatorul - persoana care organizează o expoziție. În arta contemporană, rolul curatorului este regândit , de la cel de a aranja colecția muzeului sau galeriei conform unui principiu, la găsirea unor metode personale în conceperea expoziției şi la asumarea unor roluri multiple, el putînd fi participant la procesul de creare a lucrărilor, editorul catalogului, colaborator la design-ul spațiului de expunere, etc.
Democrație- un sistem bazat pe egalitatea drepturilor şi a oportunităților fiecărui individ din societate.
Documentație – textele, hărțile, schemele, fotografiile arătate într-o expoziție sau publicație pentru a prezenta o lucrare, un concept sau o acțiune care a avut loc în trecut sau care nu poate fi făcută vizibilă în alt fel.
Happening – termen inventat de către artistul american Allan Kaprow în 1959 pentru a descrie o acțiune în aparență anarhică, dar de fapt structurată.
Hegemonie - termen care se referă la supremație, dominație şi autoritate
Ideologiile - constelații de credințe şi expresii cu încărcătură simbolică, prin care lumea este prezentată, interpretată şi evaluată într-un mod menit să modeleze, să mobilizeze, să orienteze, să organizeze şi să justifice anumite modalități sau direcții de acțiune şi să anatemizeze altele.
Iluminismul - a fost o mişcare spirituală susținută de intelectualii europeni pe tot parcursul secolului al XVIII-lea. Trăsătura definitorie a acestei mişcări a fost încrederea în rațiune ca sursă primordială a întregii cunoaşteri, ca linie directoare a activităților umane şi ca măsură a tuturor valorilor. Prin gândirea rațională şi acțiunile determinate de aceeaşi rațiune, iluminiştii recunoşteau garanția progresului permanent al omenirii în

vederea stăpânirii forțelor naturii, precum şi a implementării unei ordini sociale mai drepte.
Instalație – lucrare care poate fi experimentată spațial şi care constă în punerea în raport a diverselor obiecte, materiale şi medii care o alcătuiesc, căutînd să modifice modul în care ne raportăm la un anumit spațiu.
Intervenție – termen folosit atunci când obiecte, imagini sau texte sunt plasate într-un anumit context (cum ar fi, de exemplu, muzeul, strada, ziarele) pentru a schimba modul obişnuit de a percepe arta şi pentru a atrage atenția asupra circumstanțelor ideologice şi instituționale ale respectivului context.
Performance – termen ce desemnează acele acțiuni efemere, nereproductibile, realizate instantaneu, improvizate, care sunt, de obicei, legate de corp şi de limitele acestuia şi care presupun participarea publicului.
Politică - se referă la procesele prin care se iau deciziile într-un grup. Deşi termenul numeşte cel mai adesea acțiunile conducerii țării, totuşi el este de asemenea folosit ca să descrie interacțiunile din orice grup şi instituție.
Site-specific – lucrări realizate special pentru un anumit spațiu, adaptîndu-se la el şi reliefînd atât condițiile fizice cât şi cele legate de concept ale acelui loc.